

Амшей Нюренберг

ОДЕССА — ПАРИЖ — МОСКВА

Воспоминания художника

Дюссельдорф 2009

Публикация в Интернете: <http://www.amshey-nurenberg.com> → Публикации

Основана на рукописи А.Нюренберга, часть которой была издана книгой *Воспоминания, встречи, мысли об искусстве*, Москва, Советский художник, 1969, статей А.Нюренберга, его дневников и писем

Подготовка текста, вступительная статья и биографическая справка Ольги Тангян

Заключительная статья Леси Войскун

© 2009 Ольга Тангян

Посвящаю дочери Нине Нелиной



1910. Брест. Амшей Нюренберг на пути из Одессы в Париж

# Оглавление

<i>Ольга Тангань. «Одесса – Париж – Москва»</i> .....	IX
Первые заказы .....	1
Первый портрет .....	1
Ювелирная работа .....	10
Макс .....	15
Профессор Бомзе .....	18
У моря .....	21
Лавочник-философ .....	23
В Париже (1911–1913) .....	27
Переход через границу .....	27
Первые дни в Париже .....	28
Знакомство с импрессионистами .....	29
Письмо из Франции (1911) .....	31
Парижская весна .....	32
Огюст Роден .....	32
В «Парижском вестнике» .....	34
Скульптор Синаев-Бернштейн .....	41
Влюбленные .....	47
Осенние миниатюры .....	49
Сара Бернар .....	50
Пушкинист Онегин .....	52
Я видел Жореса .....	53
Старый парижанин Леон .....	59
Коллекция Леона .....	61
Мать с очками .....	64
Доктор Островский .....	69
Отъезд на Родину. План Мещанинова .....	76
В дактилоскопическом кабинете .....	77
Продажа картин .....	78
Прощание .....	79
В Лувре .....	81
На вокзале .....	82
Мюнхен .....	84
На границе .....	85
Возвращение домой .....	87

Вокруг Одессы .....	89
Дневник Нюренберга. Одесса 1916–1920. ....	89
Саша из «Гамбринуса» .....	95
Багрицкий.....	96
Нападение .....	99
Вместо венка.....	100
Переляканные .....	100
Первомайское оформление Одессы в 1919 году .....	102
Первая Народная Выставка .....	103
Комитет по охране памятников искусства .....	105
Гражданская война .....	108
В укрытии.....	108
Казаки .....	112
Пан Пытлинский .....	113
В контрразведке.....	117
В арестантской.....	120
Родной город.....	124
Елисаветградская газета .....	127
Из дневника. Протокол .....	129
Рассказ Хайма Бера .....	130
На родине Шолома Алейхема.....	132
Одесские художники и море .....	134
Профессора медицины — художники.....	135
Доктор Циклис.....	136
Снова Париж (1927–1929).....	137
Командировка .....	137
Из дневника (1927–1928).....	137
Парижская лекция «О советском искусстве».....	141
Русские в Париже .....	142
Мещанинов .....	144
Шагал.....	145
Встреча Шагала .....	155
Сутин .....	157
Бернар.....	162
Зозуля .....	165
Горсть русской земли.....	165
Два великих символа.....	168
Письма, репортажи, статьи.....	170
Письмо из Парижа.....	170
Париж, 1927. Как живут и работают парижские художники.....	172

Письмо из Парижа. Выставка К. Писсарро.....	174
Современная французская живопись .....	175
Отель «Друо».....	182
Выставка на тротуаре.....	185
Осенний салон .....	187
39-й Салон Независимых.....	190
Матисс .....	194
Москва.....	195
Из дневника.....	195
Переезд в Москву, 1920 год.....	195
Ташкент-Самарканд, 1921 год.....	196
Москва, 1921 – 1922 .....	206
Маяковский .....	208
Набросок для радио-интервью В.Д. Дувакину «Мысли о Маяковском, о работе в РОСТА, о Лиле Брик и „защитниках“».....	222
Мой курс во ВХУТЕМАСе .....	223
Старинная русская живопись и ВХУТЕМАС .....	227
Вожди левого фронта во ВХУТЕМАСе.....	228
Несколько слов о Баранове-Россине.....	233
Несколько слов о Кандинском.....	235
О НОЖе (Новом обществе живописцев Москвы) .....	237
Споры об искусстве.....	239
1. Выставка «леваков».....	239
2. Диспут в Туле.....	240
3. Московские архитекторы.....	241
4. Диспут на молодежной выставке .....	242
Ленин в общежитии ВХУТЕМАСа .....	244
Прощание с Лениным .....	245
Сверкающий талант .....	247
Горький.....	255
Бабель .....	259
Встречи с Ильфом .....	263
Признание .....	265
Кончаловский .....	266
Кончаловский и его окрестности.....	270
Из дневника.....	273
Фальк .....	274
Осмеркин.....	275
Похороны Осмеркина .....	281

Похороны Есенина .....	282
Малютин.....	284
Татлин.....	288
Якулов .....	289
Грабарь .....	290
Герасимов.....	294
Кукрыниксы.....	296
Щекотов .....	298
Записки из блокнота (1940). На Верхней Масловке .....	300
Из дневника (1940–1970).....	312
Наши учителя .....	314
Русские мастера.....	314
Костанди.....	315
Левитан.....	319
О французском искусстве.....	321
Коро.....	321
Сезанн .....	327
Живопись Сезанна.....	332
Заметки об импрессионизме .....	337
История.....	337
Завоевания импрессионизма.....	338
Борьба с импрессионизмом .....	342
О футуризме.....	346
Несколько слов о рисунке .....	348
Мысли случайные и не случайные (из дневника 1975).....	350
<i>Леся Войскун. О ранних произведениях Амшея Нюренберга из собрания Якова</i> <i>Перемена .....</i>	<i>355</i>
<i>Коллекция .....</i>	<i>355</i>
<i>Шарж на Перемена .....</i>	<i>360</i>
<i>О работах Полины Мамичевой.....</i>	<i>362</i>
<i>Коллекция Якова Перемена (Израиль).....</i>	<i>363</i>
<i>«О Детском творчестве» А. Нюренберга.....</i>	<i>364</i>
<i>Приложение: А. Нюренберг. «О детском творчестве» (1918) .....</i>	<i>365</i>
<i>Ольга Танган. Амшей Нюренберг: биографическая справка .....</i>	<i>366</i>



## *Ольга Танган. «Одесса – Париж – Москва»*

За последние годы заметно вырос интерес к творчеству русских художников 20-30-х годов XX века. Авангардизм и соцреализм оказались не столь несовместимы, как то казалось современникам. В конечном счете, в истории искусства остались имена тех, чье творчество отличалось мастерством, фантазией и новаторством – независимо от того, к какой школе они принадлежали.

В 2004 году в московской галерее «Ковчег» проходила выставка двух братьев — Амшея Нюренберга (1887–1979) и Давида Девинаова-Нюренберга (1896–1964), вызвавшая многочисленные отклики в прессе. За высокую технику рисунка старшего брата Амшея в свое время называли «московским Рембрандтом», отмечали в его творчестве элементы импрессионизма. Картины Давида отличали большая прямолинейность и напористость. Эта выставка наглядно продемонстрировала перипетии сложного и противоречивого прошлого.

\*\*\*

С начала XX века из России, Украины и Белоруссии на Запад потекли эмиграционные потоки. В основном они двигались в Америку – воплощение давнишней мечты русского человека о свободной жизни и неограниченных возможностях. Из европейских стран самой привлекательной казалась Франция. Туда уезжали в основном не по политическим убеждениям – среди эмигрантов преобладали художники. Для них не существовало языковых барьеров, и они в наименьшей степени были привязаны к одному месту. В Париж из Витебска приехали скульптор Оскар Мещанинов и художник Марк Шагал. Из другого белорусского города Смиловичи прибыл во Францию Хаим Сутин. Среди художников, оказавшихся в 10-е годы в Париже, был и мой дед, Амшей Нюренберг.

Амшей Нюренберг родился в 1887 году на Украине, в городе Елисаветград (после революции переименованном в Кировоград). Отец его занимался торговлей рыбой. Амшей был старшим из 10 детей в семье. Он начал рисовать еще в школе. Учитель рисования первый обратил внимание на способности мальчика, поощрял его и собирал его ранние рисунки. В 15 лет Нюренберг выставил в местной лавке бюст Льва Толстого. Скульптуру заметил местный меценат, господин Бернс — образованный человек, немец по происхождению. Он захотел познакомиться с мальчиком, тот ему понравился, и Бернс дал Амшею денег для получения художественного образования. В 1911 году Нюренберг закончил живописно-скульптурное отделение Одесского художественного училища по классу профессора Кириака Костанди и в том же году отправился на поиски счастья в Париж. Нюренберг покидал Родину со смешанным чувством страха и ностальгии. Как ему тогда казалось, он покидал ее навсегда.

Мы вошли в лес. В лесу было тихо и темно. Меня удивили огромные, необычайно высокие сосны. Казалось, что их верхушки касаются звезд. Шли мы долго. Наконец показалась опушка леса. Я почувствовал, что сердце мое сильно забилося. Мы вышли на полянку. Затем показался глубокий пограничный овраг, куда я спустился вместе с другими. «Родина, — подумал я, — осталась позади». В этот тревожный момент грусть закралась в мою душу. Мне казалось, что я недостаточно наглядился на мое любимое ласковое украинское небо, романтические степи и курганы. Надо было бы их зарисовать и в Париже в часы тоски по родным местам глядеть на них. Все время не покидало чувство, что в моей жизни наступила холодная пора. Когда я выбрался из оврага, я на минуту остановился и оглянулся. Позади была моя родина — Украина.

Нюренберг никогда прямо не писал и не говорил, что намеревался эмигрировать во Францию. Однако последний абзац недвусмысленно обнаруживал именно это намерение — не посмотреть, обучиться и вернуться домой, но уехать навсегда. Но он, как жена Лота, оглянулся назад. И, как для библейской героини, для него это оказалось роковым. Он не смог окончательно оторваться от прошлой жизни и через два года вернулся в Россию.

В 1911 году в Париже уже жили друзья Нюренберга, тоже ученики Одесского художественного училища — художники Малик, Федер, скульпторы Мещанинов и Инденбаум. Они сразу взяли его под свою опеку и много для него сделали, особенно в первое время. Друзья стали его главными гидами по парижским музеям, они делили жилье и заработки, вместе выполняли живописные, малярные, оформительские работы, рисовали карикатуры.

Из этой компании наибольшей общительностью и предприимчивостью отличался Мещанинов, которому с легкостью удавалось завязывать контакты и находить работу. В 1911 году он познакомился с членами рабочего союза во главе с Жоресом (редактором коммунистической газеты «Юманите»). Французские рабочие испытывали симпатию к русским художникам и помогали им искать заработки. Друзья вместе шли красить подоконники и заборы, а затем покупали букеты цветов, ставили натюрморты и писали маслом на холстах, вместе мечтая о красивых натурщицах и о славе.

Обычная жизнь художников выглядела следующим образом: «Холодные дни в Париже: днем — мастерские, вечером — кафе». Но когда Нюренберг делил мастерскую с Жаком Маликом, друзья переживали настоящую нужду. Им не удавалось найти даже малярные работы, и они не могли посещать кафе. На обеды денег не хватало, ограничивались завтраками и ужинами. Чтобы не страдать от голода, друзья старались больше спать. «Кто спит — обедает», — гласит французская пословица. Спали в холодном, неотопливаемом помещении, укрывшись пальто и старыми холстами.

В течение года Нюренберг делил ателье в фаланстере художников «La Ruche» (Улей) с Шагалом. «Когда зимой в 1911 году я перебрался с улицы Сен-Жак на улицу Данциг в убогую, холодную мастерскую, соседом моим оказался Марк Шагал. Это был худощавый юноша с голубо-серыми глазами и светло-каштановыми волосами», — вспоминал он.

Главным делом жизни двух художников, конечно, оставалась живопись. Но Нюренберг описывал и их будничные занятия. Из окна мастерской оба любили наблюдать, как с летного поля поднимались первые аэропланы. Зимой по

очереди ставили в мастерской печку, так как работать могли только в тепле. В свободные вечера пили чай и погружались в воспоминания о родине. Шагал рассказывал о Витебске, о своем первом учителе Пэне. Нюрнберга поражало самоотверженное трудолюбие друга. В этом он усматривал заслугу его учителя.

Шагал вспоминал покосившиеся домики и заборы Витебска, лавку отца. Нюрнберг — степные курганы на Украине и своего «душевного» друга Валентина Филиппова, с которым они зарывались в траву и читали стихи Блока. Он описывал Шагалу Одессу, где учился и где впервые увидел море, поразившее его юношеское воображение.

Целый год Нюрнберг наблюдал за тем, как работал его друг. Его изумляло то, что в картинах художник шел не от природы или академической школы (Шагал учился в петербургской художественной Академии), но писал, отталкиваясь от детских воспоминаний, первого жизненного опыта. Наблюдая за работой Шагала, Нюрнберг впервые понял, что можно рисовать по памяти, имея в голове уже готовую картину. Приехав в Париж, Шагал оказался восприимчив к новым веяниям и идеям. Фантастические персонажи и динамичность его картин свидетельствовали о знакомстве с итальянскими футуристами. Он постоянно развивал и обогащал свою палитру, став великолепным колористом, в чем Нюрнберг угадывал влияние импрессионистов.

Для Нюрнберга, как и для многих других живописцев, Париж явился пробным камнем его состоятельности. Он знал как тех, кого этот город прославил (Шагал, Сутин, Мещанинов), так и тех, кого он погубил. Нюрнберг оказался беззащитен и одинок перед лицом большого чужого города. Многие из приехавших покорять Париж хотя бы первое время получали финансовую помощь из дома. Мещанинову помогал отец-портной, каждый месяц посылавший ему из белорусского местечка 64 франка. Шагалу довольно долго покровительствовал Лев Бакст (Нюрнберг вспоминал, что при упоминании Бакста у Шагала появлялся блеск в глазах – как будто в его мыслях проносилось слово «деньги»). А Нюрнбергу никто не помогал. Он пошел навстречу своей судьбе в одиночку.

Список юношей, чьи надежды оказались разбиты, был достаточно велик. Многие не выдержали испытания Парижем. Художников преследовали разочарование, потерянности и ощущение несостоятельности. Общая угнетенность усугублялась неустроенным бытом и отсутствием средств к существованию. Это приводило к болезням, некоторые начинали пить.

Нюрнберг сам оказался близок к трагической участи. Холодные зимы в неотапливаемых мастерских и нерегулярные обеды привели к тому, что у него все сильнее стали проявляться признаки легочной болезни. Нюрнберг был вынужден обратиться к услугам врача-туберкулезника Островского, у которого увидел коллекцию картин русских художников, сгоревших в Париже от чахотки.

Противотуберкулезная прививка начала давать первые положительные результаты, но Нюрнбергу пришлось последовать совету врача и вернуться на Украину, чтобы восстановить здоровье. Временное, как ему тогда казалось, возвращение растянулось на всю жизнь.

Хотя и нелегко ему было проститься с Парижем, в дальнейшем он никогда не сомневался в правильности этого шага. Правда, позднее его нередко посещали грустные мысли и мучили вопросы:

В Елисаветграде живут, преимущественно, мануфактуристы, бакалейщики и военные портные. С кем же я буду делиться своими мыслями о Мане, Ренуаре, Ван Гоге и Сезанне? ... Не слишком ли я раболепно следую за своей судьбой?

А может быть, действительно Нюренберг чересчур поспешно сложил оружие и ретировался? Возможно, прав был его друг Жак Малик, который говорил: «Вспоминай о Париже. Ты его не поругивай... Он к тебе тепло относился. Ты просто его не понял...»

Эти мимолетные замечания можно интерпретировать и как свидетельство того, что болезнь была не причиной, а предлогом для возвращения в Россию. Возможно, за отъездом из Парижа стояла реалистическая оценка ситуации, возможно, принятое решение было ошибочным. Но в любом случае, Нюренбергу нужно было убедительное, в первую очередь для себя самого, объяснение своего возвращения.

\*\*\*

Пребывание в Париже расширило представления Нюренберга о жизни и искусстве, повлияв на всю дальнейшую профессиональную карьеру. Любовь Нюренберга к французской культуре началась с первых дней его приезда в Париж, с первого посещения Люксембургского музея, где он увидел полотна импрессионистов, завладевшие его воображением. В 1910–1920-е годы в Париже жили и работали Матисс, Модильяни, Пикассо, скульпторы Роден и Бернар. Изучив творчество французских мастеров, Нюренберг смог в 1924 году читать студентам ВХУТЕМАСа квалифицированные лекции о западном искусстве.

Во Франции Нюренберг научился много работать. Его поражало трудолюбие французов, высокое качество их работы, или, как он выражался, «культ труда». Друг Нюренберга, известный скульптор Жозеф Бернар работал в своей мастерской каждый день с утра до позднего вечера. Девизом Бернара служили слова его учителя, великого Родена: «Скульптура — терпение».

В Париже Нюренберг начал осваивать новые художественные приемы. Там он впервые познакомился с техникой карикатуры. Когда французские рабочие в 1911 году проводили забастовку, им потребовались агитационные плакаты и карикатуры. За помощью они обратились к русским художникам. Нюренберг никогда до этого не рисовал карикатуры, но ему не хотелось признаться в своем невежестве, и он начал самостоятельно осваивать искусство шаржа. На набережной у букинистов он находил великолепные литографии известных французских карикатуристов Домье, Гаварни, Форена. В газетных киосках покупал юмористические журналы и брал оттуда готовые клише, уже существующие технические элементы.

Позже он отмечал, что именно тогда понял в карикатуре самое главное. Он узнал, что хорошим карикатуристом может быть только художник с великолепной техникой, так как в этом жанре требования к совершенству рисунка особенно высоки. И увидел, как с помощью карикатуры художник способен выразить все разнообразие жизни: как хорошие, так и дурные ее

стороны. Он также понял, что в основе карикатуры лежит ирония — страшное и беспощадное оружие для борьбы с пошлостью и несправедливостью.

В период Гражданской войны Нюренберг возглавил в Одессе Комитет по охране памятников и художественных произведений южнорусской школы, а в начале 20-х годов переехал в Москву и сотрудничал с Маяковским в Окнах РОСТА (Российское телеграфное агентство). Рядом с ним работал его друг, великолепный художник-карикатурист Леонид Малютин. Тогда знание карикатуры послужило Нюренбергу на пользу. Он вспоминал:

Девять лет спустя, когда я уже в советской Москве связался с известной РОСТА и начал работать под руководством Маяковского (писал Окна Сатиры), я часто с большой благодарностью вспоминал парижскую рабочую забастовку, давшую мне первые уроки карикатурного искусства. Пожалуй, без этой подготовки я бы не мог справиться с техникой плаката.

В Москве 20-х годов Нюренберг сблизился с членами авангардной группы «Бубновый валет» и на долгие годы сохранил близкие отношения с ее вождем Кончаловским, Фальком и своим другом по Елисаветграду Осмеркиным. Он участвовал в совместных выставках группы и написал по просьбе «валетов» художественную декларацию. С «Бубновым валетом» Нюренберга объединяло увлечение французской живописью. Бубнововалетовцы называли себя русскими сезаннистами и считали Сезанна своим учителем. Влияние французской живописи сказывалось в использовании яркой палитры и экспериментах в области формы и композиции.

Нюренберг обладал незаурядными литературными способностями, которые проявились и развились также в парижский период. Свои первые тексты — репортажи с выставок, статьи о парижских салонах — Нюренберг публиковал в газете «Парижский вестник» под псевдонимом А.Курганский (в память об украинских курганах). Впоследствии этот навык и общая эрудиция сослужили ему хорошую службу. В 1924 году известный искусствовед Павел Муратов рекомендовал Нюренберга в газету «Правда» как опытного художественного критика, дав высокую оценку его знаниям и компетенции. Позднее Нюренберг работал в «Литературной газете», в других органах печати.

Он выпустил две книги: «Поль Сезанн» (М., 1924) и «Воспоминания, встречи, мысли об искусстве» (М., 1969). Кроме того, он оставил после себя 600-страничные мемуары, составившие эту книгу. В значительной степени они посвящены жизни художника в Париже и французскому искусству и сохранили свежесть первых впечатлений и остроту оценок.

\*\*\*

Во второй раз Нюренберг отправился в Париж в 1927 году с несколько «реваншистским» настроением. Он поехал туда уже в другом качестве — как советский функционер, командированный министром просвещения Анатолием Луначарским. Нюренберг, активно участвовавший в революционных преобразованиях, увлекся происходящим и возлагал большие надежды на будущее. В Париже он должен был читать лекции о советском искусстве и заниматься пропагандой достижений Советской России. Он писал и посылал в советские журналы отчеты с выставок и статьи о событиях художественной жизни Парижа.

Нюренберг следующим образом охарактеризовал цель второй поездки в Париж и своей культурной миссии: «Мне надо было внимательно наблюдать и изучать современное французское искусство, написать о нем цикл статей и прочесть лекции о нашем искусстве. Задача стояла большая, интересная и очень ответственная. Я охотно принял предложение Луначарского».

Художник уже почувствовал себя советским функционером и посматривал на эмигрантов свысока. Впрочем, покровительственные нотки по отношению к тем, кто намеревался покинуть Россию, проявлялись у него и ранее. Так, встретив в 1918 году на улицах Одессы писателей Бунина, Юшкевича и художника Нилуса, собравшихся уезжать за границу, он преисполнился негодованием к «переляканным»:

Но что можно поделаться с людьми, испугавшимися Революции и не верящими в скорое наступление светлого завтра? Для кого Бунин и Юшкевич будут за границей писать стихи и романы? Кому Нилус будет продавать свои пейзажи? Прошло десять лет. Поздняя весна. Париж. Монпарнас. Я вхожу в кафе «Dome» (Купол) и наталкиваюсь на Петра Нилуса. Он меня узнал, остановился. Растерялся. Чуть покраснел. Потом, сделав усилие, овладел собой и холодно бросил:

— И вы сюда приехали!

— И я сюда приехал... Но я в командировке... Меня послал сюда Луначарский читать лекции о советском искусстве.

Он молчал. Внимательно и зло на меня поглядел и ушел. Я успел его разглядеть. Это был пожилой человек. Усталый. С белыми висками, с двумя морщинами меж бровей. Я вспомнил тот памятный сентябрьский день, когда Нилус вместе с друзьями прощался с родной и любимой Одессой и подумал: видно, эти десять лет, прожитых в Париже, здорово потрепали его.

В такой позиции можно увидеть своего рода моральную компенсацию за неуспех первой поездки. После неудавшейся эмиграции Нюренбергу хотелось приехать в Париж преуспевшим. Возможно, однако, что в глубине души он продолжал надеяться на новый поворот в жизни, верил, что судьба может предоставить ему еще один шанс. Хотя даже самому себе он боялся признаться в том, что приехал в Париж не ради официального задания Луначарского, а с безумной надеждой.

Зять Нюренберга писатель Юрий Трифонов был до последнего времени единственным хроникером жизни художника. Трифонов уважал его и неизменно интересовался его богатой биографией. Образ Нюренберга появляется в московских повестях Трифонова: в «Обмене», «Долгом прощании», «Другой жизни». Нюренбергу посвящен Трифонова «Посещение Марка Шагала».

В повести «Другая жизнь» старый художник, прототипом которого послужил Нюренберг, так объяснял зятю, зачем во времена его молодости люди стремились в Париж:



1961. Посещение дачи скульптора Веры Мухиной. Амшей и Полина Нюренберг, Нина Нелина и Юрий Трифонов

«Собственно говоря, я был в Париже дважды... Первый раз совсем мальчишкой, в десятых годах, но тогда я ничего не понимал... Второй раз — в двадцатых, был послан в командировку, тогда я понимал несколько больше...» Как старый и много видевший на своем веку господин, Георгий Максимович хотел сказать вот о чем: в прежние времена люди стремились в Париж в двух случаях. Во-первых, когда были очень бедны, надеясь переломить судьбу и там разбогатеть, и, во-вторых, когда были очень богаты, желая промотать денежки.

В другом высказывании героя Трифонова слышны отголоски глубокого разочарования и самоутешения. Неожиданно, после восторженных воспоминаний, старый художник взгрустнул:

Ну что вам сказать о Париже? — неожиданно вялым голосом промямлил Георгий Максимович. — Париж, конечно, красив... Но не более красив, чем Одесса, чем Киев... И ведь там нет ни Черного моря, ни Днепра, а Сена, честно говоря, довольно неказистая и грязная река... Лето там очень тяжелое, попросту нечем дышать...

В рассказе «Посещение Марка Шагала» Трифонов довольно двусмысленно отозвался о цели второго пребывания своего тестя во Франции: «...жил в Париже в командировке, не знаю точно какой».

В короткой фразе угадывается намек Трифонова на возможное поручение Нюренбергу — наблюдать за эмигрантами и составлять письменные отчеты для Москвы. Но все это осталось на уровне намека, ничем не подкрепленного предположения. Если от Нюренберга и ждали подобной информации, то он или не до конца это понял, или сознательно саботировал задание. О русских

художниках, живших в Париже, он никогда не отзывался плохо. Продолжал оставаться приверженцем западного искусства, с восхищением писать о барбизонцах, импрессионистах, а также об успехах своих русских и французских друзей — Мещанинова, Шагала, Бернара и других.

Правда, в Париже происходили некоторые странные истории, которые согласуются с предположением Трифонова. Однако Нюрнберг их не скрывал, а при каждом удобном случае охотно рассказывал с искренней, а может быть, и нарочитой наивностью. И о том, как его приняли за «агента Москвы», и о том, как он ходил советоваться по разным вопросам с советским консулом во Франции:

Первый доклад «10 лет советской живописи» я читал в кафе «Дюмениль» (бульвар Монпарнас, 73) под предводительством Вальдемара Жоржа. Доклад прошел удачно. Публики было много. Доклад мой слушали с явно выраженным интересом. Аплодировали. Казалось, начало неплохое. Но я глубоко ошибся. Направляясь после доклада к выходу на улицу, я был остановлен двумя подозрительными молодчиками. Один из них с надвинутой на лоб шляпой глухим басом прогудел:

— Ты — агент Москвы! В Париже выступать больше не будешь... не послушаешь — пожалеешь... — И, повернувшись ко мне могучей спиной, устремился к двери, где уже поджидал его дружок. Когда я почти вслед за ними вышел на освещенную улицу, их уже не было. Нетрудно было догадаться, что это была провокационная вылазка белых эмигрантов.

В 10 часов утра я уже сидел в приемной нашего консула товарища Голубя и рассказывал ему эту историю. Консул молча выслушал меня и, сдержанно улыбаясь, медленно сказал:

— Во избежание более неприятной истории, советую вам отказаться от докладов и переселиться в другой район, где меньше этих мерзавцев. Помните, что они могут любого не только избить, но и убить. От них можно всего ожидать. Это подонки Парижа. Даже мы их побаиваемся.

И после полуминутного молчания добавил:

— Ведь вы художник. Займитесь своей живописью. Выставляйтесь. Ходите по выставкам и музеям.

Консул был прав. Через день после разговора с ним я уже жил в рабочем районе Бастилии и писал этюд из окна моей светлой комнаты. Я всецело отдался живописи и изучению французского искусства. Я посещал музеи и салоны, частные выставки и мастерские старых друзей. Писал отчеты и посылал их в Москву.

В устном пересказе Нюрнберга эта история приобретала дополнительные нюансы. Когда его окружили крепкие ребята и начали ему угрожать, он схватился правой рукой за карман, где обычно носили оружие (во время Гражданской войны Нюрнберг служил в Одессе народным комиссаром искусств и умел обращаться с оружием). Нападавшие подумали, что он собирается выстрелить, и бросились врассыпную. Путь был свободен, а Нюрнберг спасен. Эта яркая деталь почему-то была опущена в письменном варианте. Возможно, ему не хотелось привлекать внимание читателя к своим комиссарским замашкам. А может, он действительно носил оружие и был в курсе того, что его миссия не столь уж безопасна.

Нюрнберг с радостью снял с себя общественную нагрузку и стал заниматься любимым делом — живописью. Он опять сидел с этюдником на берегу Сены,



навещал старых друзей, участвовал в деятельности парижских салонов. Под воздействием Парижа Нюренберг вновь начал эволюционировать как художник:

Трудно в мои годы, при моих знаниях парижской жизни меняться. Но я здесь меняюсь и потому освежаюсь. Важно убить инерцию руки и, особенно, инерцию глаза.

После описанного случая Нюренберг, несмотря на отмечавшееся современниками ораторское мастерство, больше не выступал в Париже с лекциями. Он ограничился статьями об искусстве, встречами с друзьями и устной пропагандой советского образа жизни. Делал он это с искренним убеждением и с верой в родное государство. Со своими знакомыми из «бывших» увлеченно и красноречиво проводил разъяснительную работу:

И поэтому я им рассказывал все, что знал о героических двадцатых годах. Я им рассказывал о Маяковском, с которым работал (Окна РОСТА). О своем друге и ученике, поэте и художнике Багрицком, об удивительном, душевном Бабеле, о талантливом Олеше и других. Это было время, когда каждый художник, скульптор, декоративист считал себя новатором, мечтал открыть новые пути и формы для советского искусства. Сколько на это было потрачено творческого жара!

\*\*\*

Несмотря на искреннюю преданность советскому государству Нюренберг по-прежнему ощущал себя свободным художником. Эта двойственность видна и в его очерках о старых парижских знакомых. Он воспринимал их как своих близких друзей и даже делился с ними сомнениями по ряду деликатных вопросов. По отношению к друзьям со стороны Нюренберга не видно ни малейшего отчуждения и сохранена полная искренность чувств.

Наибольшего признания к тому времени добились Мещанинов и Шагал. Во второй половине 1920-х годов их успехи стали уже бесспорными. Оба художника были выходцами из Витебска, из простых малокультурных семей. И Нюренберг не раз задавался вопросом — откуда у «витеблян» столь высокое понимание искусства и тонкий вкус парижан?

Мещанинов был принят публикой и прессой, его скульптуры выставлялись в лучших галереях, высоко оценивались и успешно продавались. На опушке Булонского леса архитектор Ле Корбюзье построил для него двухэтажный особняк – первое здание известного мастера в Париже. Мещанинов имел ценную коллекцию картин и скульптур, из путешествий привозил произведения индийского искусства. Он первый начал покупать полотна Сутина, «открыл» его. Кроме того, Мещанинов был страстным любителем классической музыки, гордился своим собранием пластинок с произведениями русских композиторов и записями Шаляпина.

Слава и благосостояние не повлияли на характер Мещанинова. Он был по-прежнему открыт и доброжелателен к людям. Нюренбергу он помог выставить картины «Инвалид войны» и «Крымский пейзаж» в престижном Осеннем салоне 1928 года, чем советский художник впоследствии очень гордился.

В том же 1928 году Нюренберг вместе с женой Полиной и маленькой дочерью посетил Шагала. Перед ними предстал парижанин в расцвете славы. О Шагале уже были написаны монографии и статьи. С одинаковым успехом он работал в

разных жанрах и техниках, брался за офорты, театральные декорации, витражи, занимался книжной графикой — оформлял франкоязычные издания Гоголя, иллюстрировал басни Лафонтена.

Однажды Нюренберг принес Шагала советский журнал «Прожектор» со своей статьей о старом друге. Тот был настолько растроган, что сделал ответный жест — подарил Нюренбергу свою книгу с иллюстрациями и офорт. Офорт Шагала долго украшал квартиру Трифонова. Трифонов сам неплохо рисовал и даже посещал в юности художественную студию. Но разбираться в искусстве, понимать художников и приемы их выразительности он стал благодаря тестю. Подарок Шагала он описал так:

Из небывалой дали долетел и сохранился... автопортрет молодого Шагала, литография с карандашной подписью. Лицо было круглое, с безумным удивлением в глазах и странным образом перевернутое: оно казалось неестественно кривым, как бы на сломанной шее, и в то же время бесконечно живым. Лицо человека, застигнутого врасплох. И чем-то смертельно пораженного.

Думая о своей рано умершей жене, Трифонов также пользовался художественными образами Шагала:

Я был женат на дочери Ионы Александровича (имеется в виду дочь Нюренберга Нина Нелина. — О.Т.). Мы прожили с ней пятнадцать лет до ее внезапной смерти на литовском курорте... Летающие любовники Шагала — это мы все, кто плавает в синем небе судьбы. Я догадался об этом позже.

В 1929 году Нюренберг вернулся в Москву. Ему было чуть больше сорока и он не хотел снова становиться бесправным эмигрантом. К тому же казалось, что в Москве его ждали благоприятные перспективы — работа, большие дела. Он уже достиг известных успехов и надеялся продолжить начатое. Поездка с официальным заданием в Париж также должна была укрепить его статус в России, которой, как тогда многим казалось, принадлежало будущее. Если он и имел некоторые сомнения на этот счет, то они носили неоформленный характер и художник отгонял их от себя. Ему еще не было ясно, какая опасность грозила искусству, да и ему лично.

Нюренберг не мог или не решился окончательно уехать из России. Жалел ли он об этом в конце жизни? Об этом ничего не известно. И надо отдать должное его жене Полине, которая никогда не упрекала мужа в том, что он не стал делать художественную карьеру во Франции. Хотя, вероятно, она полагала, что судьба дочери, красавицы-солистки Большого театра, во Франции сложилась бы более успешно, чем на родине. По дороге Полина грустила. Она рассказывала, как, возвращаясь на поезде из Парижа в Москву и увидев на перроне деревенских баб с семечками, начала плакать.



1928 Париж. Жена художника Полина Николаевна Мамичева-Нюренберг (1894–1978)

Следуя «официальной» семейной версии, Нюренберг поспешно вернулся в Москву, поскольку Полина влюбилась в красивого и богатого француза. Русский балет входил в Париже в моду. Полина посещала балетную школу и получила сертификат о ее успешном окончании. Она хорошо танцевала и пользовалась успехом. Французы называли ее русской красавицей, «нашей Катей». Друзья Нюренберга, увидев его молодую жену в Париже, сказали: «Теперь мы понимаем, зачем ты ездил в Россию!» Перед Нюренбергом возникла опасность потерять сразу и жену, и дочь. Поэтому он поспешил увести их на родину.

Но я думаю, что была и еще одна причина. Завоевать Париж оказалось нелегким делом. К тому же Нюренберг вполне преуспевал в России и был искренне привержен происходящим там переменам. История с Полиной просто подтолкнула его к принятию решения. В каком-то смысле повторилась ситуация 15-летней давности, когда болезнь послужила последней каплей, выдаваемой за главную причину.

Вскоре после возвращения в Москву Нюренберг отошел от общественной жизни и замкнулся в ограниченном пространстве Дома художников на Верхней Масловке. Если в 20-е годы тон в советской культуре задавала молодая интеллигенция, выдвинутая революцией, то в 30-е ее оттеснила новая смена, выдвинувшаяся из самых необразованных слоев населения.

\*\*\*

Парижу Нюренберг не изменил. Всю жизнь он оставался приверженцем французской культуры, не переставал восхищаться искусством и литературой Франции, отстаивал идеи импрессионизма, был защитником достижений Пикассо, Шагала, Сутина.

Критик А. Ромм писал:

Нюренберг проникся принципами новой французской живописи и остался им по-своему верен в последующие десятилетия. Он принадлежит к числу тех, кто в первые годы революции содействовали проникновению французского искусства в СССР и поддерживали его влияние, сильно сказывавшееся до начала 30-х годов

(статья А. Ромма «Амшей Нюренберг», 1945 г.).

Из-за этого он имел много проблем. Начиная с 30-х годов импрессионизм был провозглашен антинародным буржуазным течением. Советские искусствоведы дружно заявили, что искусство импрессионистов оторвано от народа, что французские художники рисовали только этюды, а не станковые картины, что они следовали мимолетным впечатлениям, а не глубоко продуманным мыслям и идеям. Нюренберг с грустью отмечал, что в те годы каждый искусствовед «старался бросить в эту урну свой окурочек».

Друзья Нюренберга из «Бубнового валета», последователи Сезанна, подверглись гонениям. Художник Осмеркин был изгнан из Суриковского института, где преподавал. На открытом собрании его обвинили в формализме, после чего прямо в зале заседаний с ним случился инсульт. Кончаловского перестали выставлять, статью Нюренберга о его творчестве отказались публиковать. Вокруг Кончаловского образовался вакуум. Он не смог примириться с таким положением и прожил после этого недолго.

Шагал получил ярлык формалиста, и Нюренбергу сильно трепали нервы. Трифонов отразил это время в своем рассказе «Посещение Марка Шагала»:

Он мало кому и рассказывал о знакомстве с Шагалом в 1910 году и тем более о встречах с ним в 1927-м. Это была полутайна. Полностью скрыть связи со злокозненным антиреалистом было, разумеется, невозможно, ибо все помнили, как в начале тридцатых Иону Александровича стегали публично на дискуссиях и в печати — отличался критик Кугельман, один из вождей изофронта, неподкупный и яростный, сгинувший лет через пять бесследно, — за вредоносный шагализм (термин Кугельмана), и бедный Иона Александрович каялся и отрекался и в доказательство искренности даже уничтожил ряд своих ранних вещей, в которых шагализм расцвел особенно ядовито. За двадцать лет было много чего: война, эвакуация, голод, смерть близких, тревога за дочь, прежние враги сгинули, новые народились, и незаметно, как ночной снегопад, упала старость, а все же ужас перед Кугельманом и шагализмом тлел неизбежно, как задавленный детский страх перед темнотой.

Политическое давление усиливалось, противостоять ему было трудно и небезопасно. Я всегда недоумевала, куда исчезли работы Нюренберга, написанные в Париже. Оказалось, что он их попросту уничтожил, стараясь отмежеваться от поездки во Францию и знакомства с запрещенными художниками. У него оставались только две картины этого периода небольшого формата на нейтральные темы — городской пейзаж «Дворик музея Клюни» (где находилась знаменитая «обжорка», которую посещали русские художники) и натюрморт «Устрицы». И офорт Шагала, с которым он не мог расстаться практически до самой смерти. Лишь в 1967 году он передал офорт в музей им. Пушкина, о чем имеется документ в личном архиве художника.

В какой-то момент Нюренберг просто отошел в сторону. Он не был ни коммунистом, ни официальным художником, но своими картинами отдавал

дань официозу, в том числе создавая работы на ленинскую тему. Но почему-то Ленин у него всегда оказывался в Париже – «Ленин у газетного киоска в Париже» (1932), «Ленин на набережной Сены в Париже» (1935), «Ленин в Люксембургском саду» (1931), «Ленин у стены Коммунаров» (1946), «Ленин в парижском кафе» (1953). Складывалось впечатление, что Нюренберг шел на художественную мистификацию. Он хотел рисовать Париж, но во избежание нареканий в низкопоклонстве перед Западом и обвинений в космополитизме клеивал в Париж образ Ленина, создавая своего рода коллаж. По существу, рисуя Ленина в Париже, он воображал на его месте себя и в то же время как бы задавал предполагаемому зрителю вопрос: «Если уж даже Ленин бывал в Париже, то что же вы от меня хотите? Какой с меня спрос?»

О том времени, когда набирала силу битва с «безродными космополитами», Трифонов вспоминал:

Однажды в доме на Масловке он ударил по лицу художника Царенко, который сказал, что Шагал халтурщик, что он не умеет рисовать, — нет, не то чтобы ударил, а в приступе гнева и со слабым возгласом: — «Вы лжете!» — дал Царенко легкую пощечину кончиками пальцев, но и то был с его стороны отчаянный поступок, потому что вырвалось тщательно и давно скрываемое преклонение Ионы Александровича перед Шагалом, которое он всегда отрицал, на что Царенко ответил здоровенным тумачком, который сбил старика на пол, и радостным криком: — «Сам ты лжешь!». Потом их делом занимался товарищеский суд. Я жил тогда на Масловке. Это было лето пятьдесят первого или, может быть, пятьдесят второго года.

Долгое время имя Шагала считалось в России запрещенным. Его картины не покидали запасников музеев. Несмотря на это, Нюренберг был в курсе того, что Шагалу поручили расписать Гранд-Опера в Париже, затем зал заседаний ООН в Нью-Йорке. Французское правительство построило для Шагала персональный музей в Ницце, каковой чести не удостоивался во Франции ни один другой русский художник. Обо всем этом Нюренберг узнавал, уже находясь в Москве, и это переполняло его гордостью за друга.

В 1974 году Нюренберг виделся с Шагалом в Москве. К этому времени Шагалу удалось добиться всего, о чем только может мечтать художник. Стоя в Третьяковской галерее рядом со своим другом, Нюренберг думал о прошлом. На него нахлынули воспоминания:

Здесь, глядя на него, окруженного такой славой, я невольно вспомнил наше далекое прошлое. Париж. 60 лет тому назад. Была зима. Пронизывающие до костей туманы, холодные дожди и нескончаемые, мешавшие работать, простуды. Шагал и я боролись за теплую и сытую жизнь. И на Париж глядели, как на высокомерного врага...

Шагал черпал силы в себе самом, о чем размышлял Нюренберг при встрече со старым другом:

Не погружаясь в тягостное раздумье, не терзаемый мучительной тревогой за судьбу своего творчества, он делал все, что мог. Художник, не знавший разрыва между надеждой и уверенностью. И победил.

Нюренберг и Шагал следовали разным жизненным стратегиям. Шагал рассчитывал только на себя. Он был индивидуалистом, и Франция, где каждый был предоставлен самому себе, больше соответствовала его характеру.

Нюренберг был человеком социального темперамента, его привлекала Россия, где его современники сообща делали историю и строили грандиозные планы на будущее. Ему казалось, что он нашел там свое место.

И в 80 лет он сохранял идеалы — верил в друзей и французское искусство. Он не имел ни сил, ни здоровья, ни положения, но старался все равно их отстаивать. Защищался как мог, выражая свой протест всеми доступными ему способами. Герой Трифонова порой

восклидал с отчаянной бесшабашностью: «Ах, к черту! Надоело! Я им скажу все, что думаю о Марке: о его синем цвете, о неподражаемой фантазии. Ведь эта фантазия не имеет себе равных... Он подарил мне литографию в тяжелую для себя минуту... Разве я могу забыть?»

Париж, друзья и впечатления того времени оставались смысловым стержнем жизни Нюренберга. Возможно, парижские воспоминания согревали и поддерживали его при полном уме и памяти, в моральном и физическом здоровье вплоть до смерти в 1979 году. Он дожил до 91 года и пережил свою дочь и жену.

\*\*\*

Жизнь дважды ставила Нюренберга перед выбором, дважды давала ему шанс остаться в Париже и попробовать сделать мировую карьеру. Оба раза он им не воспользовался. Первый раз он уехал, не желая рисковать своим здоровьем, второй — не желая рисковать семьей. Возможно, то были лишь оправдания, но он иначе оценивал ситуацию и по-своему видел перспективы.

Отказ Нюренберга от попыток завоевания Парижа был вполне рационален. Не ждала ли его в противном случае ранняя смерть безвестного художника, сгоревшего от амбиций? С другой стороны, многие люди его поколения, обладавшие социальным темпераментом и происходившие из низших слоев общества, искренне разделяли веру в торжество справедливого государственного строя. Да и профессиональные перспективы тоже казались тогда вполне радужными, ведь в 20-е годы советское искусство переживало бурный расцвет.

Нюренберг пробовал себя в авангарде, но в результате пришел к реализму, в котором неизменно прослеживалось влияние французского импрессионизма. Он одинаково увлекался производственной тематикой, портретами, пейзажами, политическими плакатами. Но живописные задачи всегда стояли у него на первом месте, отодвигая далеко на второй план все другие соображения. Его мемуары, пронизанные профессиональными ремарками, являют собой образец чисто «художнической» прозы, где нет места ни личным счетам, ни обывательским темам.

Нюренберг прожил долгую жизнь и всегда занимался искусством, делал то, что любил. Сопrotивлялся, сколько хватало сил невежественному отношению к искусству. До последних дней увлеченно рисовал, а также писал о живописи, о творчестве друзей (Бабеля, Маяковского, Багрицкого). По натуре он был неистребимым оптимистом. Он не жаловался на судьбу, не «гневил Бога», умел радоваться жизни. Говорил незадолго до смерти: «Когда просыпаюсь и вижу солнце, не хочу умирать!»

# Первые заказы

## Первый портрет

Сентябрьское утро. Я стою у открытого окна и по старой фотографии рисую портрет празднующего двадцатилетие общественной деятельности городского головы, богача Пашутина.

На двух связанных камышовой веревкой стульях, служащих мне мольбертом, большая кухонная доска. На доске белая, плотная бумага. Рисую цветными карандашами.

Портрет продвигается мучительно медленно. В лице Пашутина нет ничего такого, чем можно было бы увлечься и художественно воспроизвести. Ни одной приятной, живой черточки. Круглая, одутловатая маска. Под сонными, никогда не знавшими ни смеха, ни слез глазами — большие мешки. Двойной подбородок. Время от времени отрываясь от надоевшего портрета, я сажусь на подоконник и жадно разглядываю яркую картину украинского базара. Видно, как с утра подвыпившие крестьяне лениво стаскивают с гор изумрудных арбузов и лимонных дынь рваные рогожи... Как в один ряд выстраиваются подъехавшие огромные арбы с пламенными помидорами, синими сливами и винно-красными яблоками... Как толстые торговки в цветных платках расставляют на столах огромные горшки с горячими «пшенниками» (кукурузами)...

Над всем этим — ярко сияющее, бездонное, нежно-голубое небо. Утренний ветерок доносит сладкие запахи спелых овощей и фруктов. И волнует меня.

Нестерпимо хочется выскочить из окна и броситься в гущу базара.

— Сынок, — слышу я шепот отца, — не отвлекайся. Времени осталось немного. Через три дня юбилей, а после него твой портрет никому не нужен.

Отец сидит в старом кресле и курит толстую папиросу.

— Портрет, — добавляет он полусшепотом, — принесет тебе, молодому художнику, деньги и доброе имя... Весь город заговорит о тебе.

Соглашаясь с отцом, берусь за работу, стараясь вложить в нее все силы.

Сегодня двенадцатый день однообразной, утомительной работы. Бывают дни, когда мне кажется, что ей конца не будет, что курносый толстяк навсегда поселился в нашей семье и никакой силой его не выгнать.

\*\*\*

Часто к вечернему чаю к нам приходил друг отца — Марк Грушко. Высокий, сухопарый старик в больших оловянных очках. Степенно усевшись в отцовское кресло, он несколько минут отдыхал и потом начинал рассказывать свои

бесконечные, удивительные истории о людях, встречавшихся на его длинном и нелегком пути. Истории он ловко смешивал с притчами и афоризмами, наделяя все это грустным, искрящимся юмором.

Грушко был редкого умения и обаяния рассказчик. Порой мне казалось, что передо мной замечательный артист. Я любил его голос — мягкий и успокаивающий, любил его мимику, таящую в себе дружелюбность, но больше всего покоряли меня его руки: тонкие и страстные. Впервые в жизни я понял, что руки — второе лицо. Они также передают все душевные переживания. Есть руки, насыщенные добротой, героической красотой, эгоизмом, ревностью и страданиями... И не зря великие портретисты рукам модели придавали важное психологическое значение. Портрет модели без рук казался им неполноценным.

Грушко мне много дал, обогатив мою юношескую душу. Это он мне привил романтическую любовь к некогда жившим и мужественно страдавшим безвестным людям. К их легендарному свободолюбию, трудолюбию, благородным обычаям и веселым нравам. Он великолепно знал их мудрые афоризмы, поговорки и беззаботные песенки. Обычно свои истории он заканчивал крылатой фразой:

— Они не знали ни горького хлеба, ни тяжелой смерти.

Часто думая об этих людях, я себе живо рисовал их лица, жесты, язык и даже одежду. Я дал себе слово, что когда подрасту и мастерски овладею кистью, то обязательно возьмусь за изображение этого ушедшего поэтического народа и отдам ему свой творческий труд.

Отец высоко ценил светлый ум и согревающий юмор Марка Грушко. «Его юмор, — говорил отец, — почти тот же ум, но с приправой совести, а совесть — золото...»

Обычными темами их бесед были: библия, политика и искусство. Когда дело касалось картины или рисунка, отец, чтобы получить авторитетную консультацию, обращался к Грушко. И теперь, чтобы правильно оценить мою работу, отец почтительно спросил его:

— Что вы, дорогой Марк, думаете о портрете Пашутина?

С минуту Грушко молчал. Потом, вскинув голову и актерски щуря левый глаз, произнес:

— Портрет, по-моему, идет хорошо. Вашему сыну удалось передать морду этого сытого мопса... Но я кое-что в портрете изменил бы...

Тут Грушко живо расстегнул свой длинный сюртук и из кармана бархатного пиджака достал оставивший в моей памяти яркий след свой знаменитый портсигар. Чудо ювелирной работы! На крышке в овальной рамке тонкими и смелыми штрихами была выгравирована сказочной формы птица с красиво изогнутым хвостом и фантастическим золотым гребнем. Чувствовалось, что гравер был большой художник и в работу вложил всю свою богатую душу. Грушко, конечно, знал цену своему портсигару и им гордился. Медленно открыв его, он вынул самодельную папиросу, долго мял ее и, артистически закурив, вдохновенно сказал:



— Во-первых, я ему глазные щели открыл бы. Пусть он увидит мир и людей. Ведь живет он, как слепой... Во-вторых, я ему на мундире вместо пуговиц нарисовал бы, знаете что? — И, не дождавшись ответа, сказал: — Золотые червонцы.

Сдерживая улыбку, отец ответил:

— Вы, дорогой Марк, шутите, а я хотел бы от вас услышать что-нибудь дельное.

— Пожалуйста, — быстро ответил Грушко. — Могу сказать что-нибудь дельное.

И, критически взглянул на портрет, с притворной бодростью сказал:

— Вы, мой друг, верите, что этот разжиревший мопс способен понять искусство и помочь вашему мальчику? Какое непростительное легкомыслие! Вы затеяли пустое дело. Пашутин, как и все богачи, скуп и за ваш портрет больше рубля не даст. Вы хотите в кредит получить счастье? Наивная мечта!

Отец с Грушко не соглашался и Пашутина брал под свою защиту.

— Пашутин, — подбадривал себя отец, — известный богач и всеми уважаемый городской голова.

— Не смешите меня, дорогой Майор! — ответил Грушко.

После острого спора о роли мецената в жизни бедного молодого художника, отец и Грушко степенно усаживались позади меня и, пристально рассматривая в «кулачок» мою работу, обсуждали ее достоинства и недостатки. Нравилось мне, что свои высказывания они украшали веселыми анекдотами и изречениями из священных книг. Отец, считавший себя слабым знатоком изобразительного искусства, обычно следил только за чистотой работы. Его безобидные замечания касались того, чтобы не «чернить щеку» и «убрать на воротничке и манжетах грязные штрихи». Он был непримиримый враг мазков и штрихов, которые считал признаком моей профессиональной неопытности.

— Почему, — говорил он, — на картинах известных художников я никогда не видал мазков и штрихов? Хорошая художественная работа должна иметь поверхность гладкую, как шелк.

Марка Грушко как большого знатока искусства увлекали психологические стороны работы.

— Главное в портрете глаза! — вдохновенно говорил он. — Все в них! Настоящий талант всегда виден в умении изображать глаза, их душу.

И, дружески подталкивая меня локтем в спину, он с жаром добавлял:

— Дайте мне такие глаза, чтобы я мог сразу догадаться, кто изображен на портрете: добрый или злой человек, честный, благородный или делец, аферист... Поняли меня?

Эффектной концовкой его художественной критики обычно был увлекательный рассказ об одном воре, который забрался в богатую квартиру, наворовал много ценных вещей и уже собирался с ними удирать, но ...

Вглядываясь в лицо отца, Грушко замолкал. После минутного молчания он затягивался папиросой и, понизив голос, продолжал:

— Вдруг вор случайно взглянул на висевший на стене портрет и растерялся... Из глубины портрета глядели такие пронизывающие глаза, что вор не выдержал их взгляда, бросил награбленное и панически бежал...

— Вот, что значит большой художник, — с торжеством заканчивал он свой излюбленный рассказ.

Во влажных глазах Грушко светился восторг. Отец и я слушали знакомую историю с благоговейным вниманием.

Мать не любила Грушко. Ее оскорбляли его богохульство, нескрываемый веселый цинизм. Но она избегала с ним заводить споры, боясь его острого языка. Однако бывали дни, когда ее терпение не выдерживало его непрекращающегося злословия и тогда, срываясь со стула, она кидала на пол недовязанный чулок со спицами и, угрожающе простирая к цинику свои гордые руки, гневно цедила:

— Когда у вас, богохульник, язык одеревенеет?

Остановившись в дверях, она с покрасневшим лицом шепотом добавляла:

— Вы в аду сгинете!

— А я, — язвительно отвечал Грушко, — в рай никогда не стремился... Там, бывалые и умные люди говорят, одни благочестивые, выжившие из ума старухи...

Выступал отец, чтобы не дать страстям споривших разгореться. Он дружески брал Грушко под руку и подчеркнуто любезно уводил его на веранду. Почтительно усадив своего разволнованного друга на диван, отец начинал с ним вести беседу на какую-нибудь интересную тему: о судьбе Государственной Думы или о том, была ли у царя Соломона действительно тысяча жен и как он с ними уживался. Грушко успокаивался и охотно втягивался в беседу.

\*\*\*

Портрет, наконец, окончен. Я близок к счастью. В последний раз разглядываю свою многострадальную работу. Нахожу ее неплохой. Мне кажется, что удалось уловить сходство. Лицо вытушевано мягко, чисто. Воротничок и манжеты, словно январский снег, ослепительно белы.

Отец будет доволен. На новеньком мундире восемь сияющих пуговиц и четыре медали. Все в порядке. Одно только меня беспокоит — злая фраза Грушко: «Твоему сыну удалось передать морду этого сытого мопса». Что делать, чтобы смягчить это предательское выражение? Может, чем-нибудь приукрасить его лицо?

Впервые я столкнулся с проблемой приукрашивания модели. Позднее я эту тонкую и хрупкую задачу, не задумываясь, решал просто. Я мою модель делал чуть красивее. Я льстил заказчику. И он меня за это никогда не ругал.

Но льстить Пашутину и сделать его более миловидным мне тогда казалось делом трудным и рискованным. Можно было сбить сходство и тогда пропадут все тщеславные планы отца. Я оставил портрет таким, каким он получился.

— Отец, — пристал я к нему, — скажи мне откровенно, Пашутин на портрете похож на мопса?

— Ничего подобного, — ответил он, улыбаясь, — он похож на себя.

\*\*\*

Предпоследняя ночь. Лег я спать поздно, но уснуть не мог. Мысль о том, что портрет мог не понравиться, жгла мой усталый мозг. Не спал и отец. Слышны были его протяжные вздохи и чирканье спичек. Он курил. О чем он думал? Какие радужные мысли одолевали неизменного искателя небольших, но верных радостей? Отец не любил авантюры и вниз головой не бросался в рискованные коммерческие операции. Он презирал шальные деньги и ценил только трудовой, потный рубль. Но, натерпевшись от полюбившей нас нужды, он все делал, чтобы с ней расстаться. Временами ему казалось, что он обязательно оторвется от нее и заживет сытой и веселой жизнью. И тогда на нашей улице «скрипки заиграют».

Неудачи отец переживал болезненно, но долго печалиться не любил. Когда его одолевали неприятности, он говорил: «Скорее бы перескочить через них, и, оставив их позади, не оглядываясь, быстрым шагом идти вперед. Судьба недолго любит сонливых людей».

Вдруг вижу: отец встает, гасит коптилку, зажигает большую настольную лампу, бесшумно придвигает к столу портрет и осторожно садится в кресло. Сухой желтый свет лампы отбрасывает на потолок и стену огромную тяжелую тень. Моментами на стене появлялась гигантская рука с карандашом, похожим на палку. Порисовав минут пять, отец склонял голову на бок и внимательно рассматривал свою работу. Он поправлял пуговицы...

\*\*\*

Последний день. Завтра толстяк нас покинет, ура!

Отец, любивший нашу тихую жизнь украшать яркими и веселыми затеями, решил на прощание с Пашутиным устроить вечер с обсуждением моей работы.

— Надо, — заявил отец, — узнать, что о портрете скажут люди. Мнение людей — самое верное.

И он устроил это удивительное обсуждение.

Вечером он пригласил своих друзей, усадил их за большой праздничный стол. Чтобы поднять в них бодрое настроение, он на стол поставил приветливо шумевший самовар, банку с вишневым вареньем и большое старинное блюдо с горой румяных маковых пирожков.

Председателем на этом незабываемом вечере был Марк Грушко.

Портрет был вставлен в золоченую багетную раму и убран цветными полотенцами. Висел он в глубине комнаты и выглядел торжественно.

— Дорогие друзья, — сказал отец, обращаясь к гостям, — я пригласил вас, чтобы, осмотрев работу моего сына, вы откровенно сказали, что в ней вам понравилось и что не понравилось!

Он рассеянно поглядел на портрет и, улыбаясь, добавил:

— А пока ешьте пироги с маком и пейте чай с вареньем.

И, погодя, дружески добавил:

— Не стесняйтесь.

Гости ели и пили. Стол быстро опустел. Затем, весело разглядывая портрет, гости между собой шепотом начали делиться своими впечатлениями.

Первым выступил сапожник Савельев. Человек с добрым, открытым для всей улицы сердцем. О нем говорили: «У дяди Василия сердце и руки золотые». В Савельеве чувствовалась неукротимая сила. Говорил он быстро, с восхищением, даже с гордостью.

— Я, — начал он, — как вам известно, только сапожник. Двадцать пять лет делаю модельную дамскую обувь. Да, — он глубоко вздохнул, надвинул брови и добавил, — люблю все красивое. И свою работу стараюсь сделать красивой. Дамы любят мою работу.

Замолк, задумался и продолжал: — Когда я прохожу мимо магазина, где в окнах выставлены картины, я приклеиваюсь к этим окнам. Да, приклеиваюсь!

И, погода, добавил:

— Теперь я хочу сказать о работе вашего сына. Пашутин — как живой! Но нужно ли рисовать уродливых людей, если у них в кармане деньги, а на груди золотые медали? По-моему, не нужно... Разве в городе мало красивых и уважаемых людей? Возьмите доктора Резникова, похожего на артиста... Адвоката Симховича с лицом писателя! Я все сказал. Художник должен рисовать только красивых. Все!

Вторым говорил портной Арон Заславский, по прозвищу «задумчивый». Узкоплечий, с большой поднятой головой и всегда чуть прищуренными глазами. Это о нем Грушко сказал: «Всю жизнь Арон считал, сколько звезд на небе и никак не мог сосчитать».

«Задумчивый» Арон долго не решался выступить перед нами и только после того, как отец ему льстиво сказал: «Дорогой Арон, мы ждем от вас слов, пахнущих библейской мудростью», дамский портной полушутя, полусерьезно тихим голосом сказал:

— Я портной. Разбираюсь только в дамских платьях. Картины и портреты для меня чужой, незнакомый мир, но если вы уважительно просите что-нибудь сказать — скажу.

Задумываясь и подбирая слова, он сказал:

— Людей рисовать, по-моему, нужно молодых. У них огонь, сила, жизнь... Что хорошего художник найдет в старых, морщинистых лицах и сутулых спинах?

Арон замолк.

Грушко с места бросил ему: «Вы, Арон, кажется, давно уже дружите со старостью!» Арон смолчал. Потом он из кармана летнего пальто извлек модный журнал и, показывая нам его яркую обложку, с наигранным воодушевлением сказал:

— Взгляните на этих в весенних платьях красивых девушек. Красота!

Уставясь мне прямо в лицо, громко добавил:

— Вот, мой дорогой художник, кого нужно рисовать.

Вся его фигура выражала победную гордость. Последним говорил музыкант, наш старый друг Иосиф Кушнир. Кларнетист. Отец его уважал за редкостную страстность к книгам и называл его «ученым».

В городе о Кушнире отзывались с подчеркнутой улыбкой и добродушно подшучивали: «Он играет на бедных свадьбах и богатых похоронах». С полушутливым вздохом, хрипловатым голосом Кушнир начал:

— Дорогие и уважаемые друзья, должен вам признаться, что я с вами не согласен. По-моему, художник, рисующий только молодых и красивых, не может знать всю нашу жизнь со всеми ее богатыми сторонами... Художник обязан глубже знать нашу жизнь. Я часто встречал красивых старых людей. Любовался ими. И понял, что морщины на их лицах — следы прожитых ими переживаний и страданий... Но разве, скажите друзья, художнику передавать переживания и страдания не интересно?

Он замолчал, взглянул на портрет, задумался и продолжал:

— Вы все говорили о красоте внешней, но вы забыли, что на свете существует еще одна красота — внутренняя, душевная. Мы, музыканты, призваны передавать красоту внутреннюю. Музыка имеет дело только с душой.

И, погодя, продолжал:

— Ваш Пашутин никому не нравится потому, что в нем нет ни внешней, ни внутренней красоты. Поняли?

— Я хочу еще сказать несколько слов, — он выпрямился во весь рост. — Мне приходилось порой встречать некрасивых певиц. Художник, наверное, в них не влюбился бы, а запоем такая певица, за сердце схватит и жжет. Не наладуешься. Больше мне нечего вам сказать, дорогие друзья. Спасибо за внимание и уважение.

Обсуждение кончилось. Отец весело поблагодарил гостей. Приглашенные опять задымили и с шумом ушли на сумеречную улицу.

\*\*\*

Вышел во двор, чтобы приветствовать раннее утро. Весь двор был залит прозрачным золотистым светом. Молодые клены и высокая трава чуть пожелтели и уже грустно дышали ранним увяданием. За домом в тени цветы, мною посаженные и ухоженные. Моя гордость! На цветах еще лежала ночная роса.

Слышу возбужденный голос отца. Он меня ищет.

— Иду, — кричу я.

Отец стоит на пороге в праздничном летнем костюме и в соломенной шляпе.

— Спешу, сынок. Девять часов! — и, подумав, добавляет: — Я тебя до мостика провожу.

Портрет, завернутый в газету, в моих руках. Молча спускаемся к речке. У мостика остановились. Отец озабоченно разглядывает мои новые ботинки.

— Не ходи по камням, — шепчет он.

— Постараюсь.

— Бог в помощь...

— Спасибо, отец.

Он ушел. В конце мостика я остановился, чтобы поглядеть на отца. Он шел медленно с поникшей головой и о чем-то напряженно думал. В ходьбе он мне показался другим. Небо над ним выглядело жестким и недружелюбным.

Дом городского головы находился в конце Дворцовой улицы. Унылый, провинциальный особняк. Что-то в нем было от его владельца. Не без волнения я подошел к небольшой, точно приклеенной к особняку, дубовой двери. На двери потускневшая медная табличка с надписью: «Николай Васильевич Пашутин».

Несколько минут я простоял в раздумье: как вручить Пашутину портрет, и что ему сказать? С большой осторожностью я нажал кнопку. Через минуту дверь неохотно открылась и на лестнице, устланной малиновой дорожкой, стоял грузный швейцар.

Десять начищенных медных пуговиц на его ливрее сияли, как десять небольших солнц. На сиреневых, дряблых щеках — большие, как щетки, бакенбарды.

— Чего тебе нужно? — сонным голосом спросил он.

— Хочу, — упавшим голосом ответил я, — передать господину Пашутину портрет моей работы.

— Давай его суды.

Я передал ему свой выстраданный труд.

Стуча сапогами, ливрея скрылась за дверью.

Я стоял на малиновой дорожке и, чтобы отвлечься и рассеяться, рассматривал пашутинскую домашнюю обстановку. На боковых стенах висели два поясных портрета, написанных масляными красками. Бородатый, с выпиравшим животом и большими руками мужчина и бледнолицая, курносая женщина. На ней голубая кофта с богатыми кружевами. Очевидно, художник не стремился смягчить физические недостатки своих богатых заказчиков и писал то, что видел. Какой независимый, честный художник!

Ждать пришлось недолго. Минут через десять дверь открылась. Показалась ливрея. Она важно и мрачно приближалась.

— Василь Николаич велел передать тебе свою благодарность, — тем же сонным голосом сказал он. И, показывая своими рыбьими глазами на дверь, недовольно повторил, — свою благодарность...

Вмиг я понял, что случилось какое-то несчастье, что оно заполнит душу и долго будет причинять острую боль. Я потерял физическое ощущение моего существа. Но работа мозга не прекращалась. Первая мысль об отце. Что он скажет?

Я на улице.

Равнодушно глядели на меня дома, пожелтевшие акации, безработные извозчики. Пожилые люди в полотняных картузах и чесучовых костюмах куда-то спешили.

Долго я бродил по улицам и, усталый, зашел в городской скверик. На скамье отдохнул. Потянуло к фонтану с рыбками. Долго простоял я у фонтана, наблюдая жизнь золотых рыбок. Яркие, богатые переливами краски, радужный блеск чешуи. Их плавное, ритмичное движение меня немного успокоило. Но я чувствовал, что случившееся еще долго будет меня волновать.

Еще раз подумал об отце. Неудача его свалит с ног. Меня охватила глубокая жалость к отцу. Наверное, мой вид у рыбок вызывал сочувствие. Они подплывали ко мне и ласково, успокаивающе глядели на меня.

Были моменты, когда мне хотелось вернуться к Пашутину, забрать свой портрет и, жестоко выругав юбиляра, бежать... Бежать без оглядки, но для этого нужны были воля и силы, а их у меня не было. Я был опустошен.

Сердце мое усиленно билось. Я слышал его удары.

Поплелся за город. Потянуло к любимой речке Ингул. Там, я думал, в лодке, привязанной к старой знакомой вербе, мне удастся забыть все происшедшее.

Я у речки. Лежу в знакомой лодке. Тужурка заменяет мне подушку. Свежий степной ветерок приносит ароматные запахи осенних трав. В вечернем бледно-зеленом небе поочередно величаво плыли большие, яркие, оранжевые с сиреневыми тенями облака. Мои старые друзья вербы поголубели. Все это мягко отражалось в речке. Прекрасный закат меня успокоил, и я уснул. Разбудила меня вечерняя речная прохлада. Боль в сердце стихла. Я впервые тогда познал успокоительное свойство заката. Я им долго наслаждался. И вдруг в еле заметном контуре плившего против меня облака я уловил черты знакомого лица. Постепенно они стали вырисовываться, приобретая более отчетливые формы. Это был он... Низкий лоб, одутловатые щеки и ватные бакенбарды. Чтобы проверить правдивость увиденного, я закрыл глаза и вновь открыл их. Он! Он! Пашутин! Я встал и испуганно глядел на потрясшее меня явление, стремясь зрительно запомнить все детали страшного облака. Но через полминуты эту голову мягко закрыл крылатый дракон, и Пашутин исчез. Точно он растаял. Потрясенный виденным я решил направиться домой. Я спешил рассказать все отцу. Почему-то символическая история с облаком, мне казалось, его приятно удивит, отвлечет и немного утешит.

Надвигались сумерки. Из-за уснувших верб медленно и неохотно выбиралась необычайно большая луна. Золотая, обрызганная киноварью. Она удивленно взглянула на меня и стала быстро подниматься вверх. Потом она поплыла в сторону нашей улицы. Казалось, что она это делает для меня, чтобы проводить и успокоить.

Улицы были неузнаваемы. Производили впечатление больших театральных макетов, сделанных художником-фантастом. Мне чудилось, что я хожу по голубоватому, прибитому росой пеплу. Он лежал на крышах, деревьях и земле. Ленивый лай собак разрывал тишину сонных улиц. Луна, она уменьшилась и побелела, но меня не покидала. Вот и наш с тремя окнами дом, погруженный в дрему. В одном окне приветливый, дружеский свет. У забора знакомые две акации. Они слились в один черно-синий силуэт и кажутся искусственными. У калитки на лавочке — отец. Он меня ждет. Собираю остатки мужества и смело подхожу к нему.

— Добрый вечер, папа!

— Вечер добрый, сынок! Что, неудача?

— Да.

— Я так и чувствовал. Сердце подсказывало.

Я ему рассказал, как меня отблагодарил богач, городской голова, юбиляр Пашутин. Рассказал я ему также историю с облаком.

— Ничего, сынок, — сказал отец. — Это не удар. Это только пинок в спину. В жизни их у тебя будет много. Надо к ним привыкнуть. Не отчаивайся.

И, после небольшого напряженного молчания:

— Ты, сынок, выбрал трудную дорогу — дорогу искусства. Хлеб у тебя будет нелегкий и горький.

И, немного погодя, добавил:

— В ближайшие дни начнешь рисовать людей: красивых, некрасивых, простых и бедных. Но обязательно с красивой душой... А пока, — он смолк, махнул рукой и добавил, — пошли ужинать и спать. Завтра обо всем поговорим.

Я поужинал и внезапно почувствовал себя очень усталым. Лег, не раздеваясь. В открытое окно глядела моя милая, добрая луна. Она пришла меня успокоить и утешить. Я долго, неотрывно глядел на ее ласковый, побелевший лик. Потом она ушла за раму окна. Стало грустно. «Спасибо тебе, — прошептал я, — дорогая луна...»

И уснул.

## Ювелирная работа

Я еще в постели. За окном бушует первая снежная метель. Большие, мокрые хлопья весело стучат в запотевшие стекла и прилипают к ним. В комнатке полумрак. За фанерной стеной, оклеенной нежно розовыми обоями, знакомые часы тяжело и протяжно бьют семь. Надо печку затопить, сбегать к старому лавочнику Менделю за белым с изюмом хлебом... Но первый снег нагнал на меня такую лень, что пальцем шевельнуть не хочется. Я лежу под своим ватным пальто и думаю о ненаписанных еще зимних пейзажах.

В мозгу живо расцветают и гаснут заснеженные улицы, переулки с притихшими почерневшими заборами, голыми деревьями, бледно-желтым вымороженным небом и одинокими фигурами спешащих людей.

Вдруг бесшумно открывается дверь и в комнату входит незнакомая пожилая женщина в тяжелом черном платке. Она медленно стряхивает с себя талый снег и, притапывая большими галошами, простуженным голосом спрашивает:

— Вы художник?

— Да.

— Я к вам.

Не дождавшись моего приглашения, она придвинула к себе стул и, усевшись, важно начала:



— У меня к вам большое дело. Только слушайте меня обоими ушами. Вчера я была у знакомых и видела портрет, нарисованный вами. Работа действительно художественная и сделана золотыми руками. Мадам Финкель — как живая. Вот-вот она откроет рот и что-нибудь скажет. Не буду много говорить. Я тоже хочу иметь такой художественный портрет.

— Хорошо, я вас нарисую.

— Сколько может стоить такой портрет?

— Пять рублей.

— В богатой багетной раме и со стеклом?

— Без.

— Дороговато...

Деловито оглядев комнатку, она продолжала:

— Конечно, я не мадам Финкель... Наследство, оставленное мне покойным отцом, не вызвало зависти в сердцах моих родственников. Я бедная, но гордая женщина. Торговаться с вами не буду. Я хорошо понимаю, что труд художника — это не труд торговца соленой рыбой. Пусть будет так, как вы хотите, — пять рублей, но...

Она вместе со стулом осторожно придвинулась ко мне и, наклонившись, тихонько прошептала:

— Но у меня к вам просьба.

— Какая?

Она сняла с себя платок и, прижимая длинную коричневую руку к ветхой лиловой кофте, прошептала:

— Нарисовать на моем портрете все то, что вы нарисовали на портрете мадам Финкель.

— Что именно?

— Золотые часики с монограммой и богатую брошь. Шикарную вязаную шаль, шикарное жабо.

Немного помолчав, поглядывая на запотевшее окно, задумчиво добавила:

— Пусть дети мои, когда подрастут, радуются. Им не будет стыдно за свою мать, за Хая Медовую.

Через три дня я сдал моей заказчице портрет, нарисованный жирным итальянским карандашом на великолепной слоновой бумаге. На сухой и плоской груди сияли золотые часики с монограммой «Х.М.», а на тонкой, жилистой шее, обтянутой шелковым кружевным воротничком, славно покоилась огромных размеров золотая брошь. Взглянув на свой портрет, Хая Медовая протянула ко мне свои старческие сухие руки. Две большие розовые слезы торопливо понеслись по ее морщинистым щекам и медленно упали на кофту. Голосом, полным опьяняющего счастья, она воскликнула:

— Да, это настоящая художественная работа со всеми оттенками. Я всегда говорила, что художник, если захочет — все может нарисовать. Счастливый вы человек!

\*\*\*

Слухи о моих ювелирных способностях быстро облетели всю сонную улицу. На меня посыпались заказы. Незнакомые люди запросто останавливали меня, дружески хватая за плечи и сулили сказочные заработки. Я сделался героем целой улицы.

Вернувшись однажды из школы домой, я застал у себя незнакомую женщину. Она непринужденно сидела на кровати и кормила ребенка. Подогнув одну ногу, другую, полную и крепкую, в белом шерстяном чулке она вытянула по стулу. На столе и печке пестрели пеленки. Остро пахло потом. Мой приход женщину ничуть не смутил.

— А я вас около часу жду, — не меняя позы, спокойно сказала она. — Меня зовут Рахиль. Я — вдова с двумя малолетними детьми. Хлеб мой тяжел и горек. Но я не пришла к вам жаловаться. Я хочу жить так, как живут все люди. Я тоже хочу иметь художественный портрет. Вы, я думаю, меня поняли?

— Хорошо, я вас нарисую.

— Но я не торговка. Каждая моя копейка залита потом и кровью, я не могу платить бешеных денег. Вы меня поняли?

Она глубоко и громко вздохнула.

— Да, я вас понял.

— Вы мне должны сделать уступку и взять два рубля. И вы ничего не потеряете. Я вам белье постираю и заштопаю, пол вымою...

— Хорошо, — согласился я.

Она мягко улыбнулась. Небольшие, чернотолстые глаза смотрели благодарным взглядом.

— Теперь я могу идти домой и взяться спокойно за свою работу.

Она встала. Быстро собрав свои тряпки, она ловким движением завернула в них ребенка и, шаркая по полу желтыми мужскими штиблетами, вразвалку пошла к двери.

В дверях она остановилась, обернулась.

— Да, совсем забыла... Я хотела бы, чтобы вы мне... кроме золотых часов с монограммой и броши нарисовали... — и, слегка покраснев, она почти шепотом добавила, — бриллиантовые серьги... Только не очень большие... лучше маленькие.

— Все будет сделано, — обещал я.

Невыразимая радость, наполнившая до краев ее сердце, осветила ее круглое, мясистое лицо. Изливая свои чувства, она крепко прижала к себе ребенка и стала целовать его, звучно причмокивая. Она приходила ко мне ежедневно. С ребенком и узелком, туго набитым тряпками. Непринужденно усевшись на мой единственный стул, Рахиль медленно расстегивала изумрудную вязаную кофту и, ловко вынув свою могучую, розовую грудь, с каким-то подчеркнутым достоинством счастливой матери начинала кормить ребенка.

Меня в ней поражали не только груди, но и великолепной рубенсовской формы шея и колени. Глядя на Рахиль, я часто думал, что для живописи она

олицетворяет неуязвимый образ еврейской женщины. Я рисовал ее цветными грифельками на французской шероховатой бумаге.

Чтобы развлечь меня, она негромко напевала еврейские песенки. Чудесные песенки бедноты, в которых чувствовалось никогда не унывающее веселое сердце. Часто вскакивая, она клала ребенка на кровать и, подойдя к портрету, волнуясь, тихо спрашивала:

— Скажите, художник, будет ли всем ясно, что в ушах моих настоящие бриллианты?

— Будет, — заверял я ее.

— Подумайте, — победно улыбаясь, повторяла она, — за каких-нибудь два рубля вы меня делаете нарядной. Вы — чародей.

Портрет не удавался мне. Чем больше я тратил сил, тем слабее были его качества. Заказчица в конце концов это почувствовала. Наблюдая мои трудовые усилия сделать работу эффектной, она с нескрываемым огорчением заметила:

— Я знала, что бриллианты невозможно передать, как в натуре.

Художественная слава меня начала утомлять. Порой я помышлял бросить свою улицу и переселиться в другой район, где меня не знают и где можно отдохнуть от пятирублевых портретов, срисованных по фотографии. Я мечтал о больших портретах, написанных на полотне масляными красками и с натуры, мечтал о молодых моделях с крепкими, свежими руками и ногами. Это были, разумеется, девушки в легких развевающихся платьях и в дорогой изящной обуви. Таким девушкам, конечно, не нужны были ювелирные портреты.

Пришла весна. Непреодолимо потянуло к морю. Каждое утро я уходил на Ланжерон. Бродил по влажному песку и жадно вдыхал крепкие запахи проснувшегося моря. Под ослепляющими лучами апрельского солнца цвели и горели необъятные пространства воды и неба. На берегу, покрытом уже молодой зеленью, суетились голубовато-розовые фигуры рыбаков.

Мягкий лирический пейзаж вызывал у меня чувство душевного покоя. Забывались неудачи, бедные, но требовательные заказчицы.

В конце апреля мне удалось найти наконец долгожданный заказ. Правда, он не совсем совпадал с моими мечтами, но я понимал, что, приобретая реальные очертания, мечты очень деформируются.

Большой, в натуральную величину, во весь рост, портрет молодой женщины. Жена какого-то разбогатевшего честного адвоката. За работу, в случае удачи, заказчик обещал уплатить пятьдесят рублей. «Пятьдесят рублей», — повторил я. Сумма казалась мне головокружительной. Заказ мне был дан адвокатом в письменной форме, с подробными указаниями, что и как я должен писать.

На большом листе плотной кремовой бумаги мелким, скачущим почерком было написано:

«Жена моя, Раиса Моисеевна, должна быть изображена у большого концертного рояля. На рояле стоит дорогая хрустальная ваза с большими розами. Голова жены немного повернута в профиль, усталые руки ее красиво лежат на клавишах. Раиса Моисеевна будто только что сыграла какую-то сильную

симфонию и, задумавшись, мечтательно разглядывает висящих перед ней на стене любимых композиторов — Шопена, Грига и Чайковского».

Ниже было написано:

«Рядом с композиторами художник обязан в уменьшенном виде нарисовать меня.

И еще: портрет должен быть выполнен в радостных, как жизнь, ярких тонах и в гладкой манере.

Самуил Блох».

Я принял все условия и с жаром взялся за работу. Первые дни модель моя — Раиса Моисеевна, невысокая, крепко сложенная, живая брюнетка — позировала охотно. На ней было шелковое, пепельного цвета платье с большим вырезом на высокой груди. Она сидела легко и спокойно, много болтала, но это не мешало мне писать. Увлеченный работой, я не всегда внимательно слушал ее пестрые, путанные рассказы. Она не сердилась на меня за это.

— Вы сейчас витаєте в облаках, — иронически улыбаясь, говорила она. — Творческий экстаз, бурные взлеты фантазии... Все понимаю.

Как-то прищуриив глаза, с чувством произнесла:

— Ближе к земле, художник. Она не так скучна, как небо.

За несколько дней она успела с мельчайшими интимными подробностями рассказать мне о своей бурной молодости, о своих неблагодарных подругах и многочисленных неверных друзьях. О муже она говорила с подчеркнутой иронией.

Мне нравились порывистые движения ее хорошо посаженной головы, тонкая форма рук и неровная, нервная речь. Чувствовалось, что она много перенесла и передумала. Я начал привыкать к ней.

Работа шла удачно. Моментами мне даже казалось, что я близок к рисовавшейся мне столько времени победе. Единственно, что меня беспокоило, это техника моего письма — мазки. Как назло, они получались широкие и густые. Самуил Блох, я знал, будет ими недоволен. Но я не мог связать себя. Яркие масляные краски, новенькие кисти, большой зернистый холст и, наконец, молодая модель — все это на меня так подействовало, что мазки получались сами собой. Спустя две недели я начал замечать, что модель моя позировает с ленцой. Вынужденное сидение на круглом (без спинки) стуле, видимо, утомляло ее. Возможно также, что, исчерпав все темы для своих рассказов, она потеряла и вкус к позированию. Чтобы спасти работу, я сделал перерыв на несколько дней. Не теряя пока времени, я взялся за композиторов и Самуила Блоха. Написав их (мне они также показались удачно выполненными), я пригласил Раису Моисеевну и показал работу.

Увидев портрет, Раиса Моисеевна пришла в ярость. Большие красные пятна вмиг расцвели на ее бледно-смуглом лице. Не глядя на меня, она сквозь зубы процедила:

— Кто вам велел такую глупость сделать? Этот кретин?

С искривившимся ртом прошипела:

— Он с ума сошел. Рядом с Шопеном и Чайковским такого мещанина, пошляка. Подумайте, что вы сделали?

После короткой паузы:

— Сейчас же замажьте! При мне сделайте это! Сейчас. Слышите? Не сделаете — порву ваш портрет на мелкие кусочки.

Чтобы успокоить ее, я взял кисть, развел на палитре светло-охристую краску и покрыл ею изображение Самуила Блоха.

Узнав об этом, заказчик мой бросился ко мне.

— Исправить можно? — задыхаясь, спросил он.

— Разумеется, — успокоил я его.

— А я думал, все пропало, — продолжал он, сильно волнуясь.

Он порывисто подошел к портрету, остановил долгий, пристальный взгляд на нем, потом скользнул глазами по палитре, лежавшей на стуле, и потрясшим меня голосом сказал:

— Подумайте, это делает самый дорогой мне человек. Моя надежда, цель жизни... Теперь она — известная пианистка, а когда я пятнадцать лет тому назад встретил ее, это была забитая местечковая девушка в рваном ситцевом платьице и истоптанных шлепанцах... Подумайте — пятнадцать лет я ее воспитывал, учил, кормил, одевал... Сколько мне это стоило сил, здоровья и денег. Сколько раз я волновался... И вот мне благодарность. Я — мещанин, сумасброд. Чем я ей мешаю на портрете?

Глаза его стали влажными.

— Я вас очень прошу почистить мой портрет.

Глубоко вздыхая и понизив голос, добавил:

— Она не любит, когда ей напоминают о ее прошлом... А мой портрет о многом напоминал бы ей...

Самуил Блох съезжился и дрожащими руками растирал крупные слезы.

Эта семейная сцена тяжело подействовала на меня и вызвала глубокую жалость к нему. Передо мной стоял опустошенный, раздавленный человек. Надо было что-то сказать ему, но я не был искушен в семейных делах и не находил нужных слов.

## Макс

В конце октября на берегу моря я познакомился с одним молодым человеком. На нем было великолепное шелковистое пальто и такая же шляпа. Он сидел под скалой, спрятавшись от холодного ветра, и курил сигару.

Выцветшие лучи осеннего солнца играли на серебряной ручке его трости. За его спиной виднелось остывшее уже море с жесткими синими красками.

Узнав, что я художник, молодой человек предложил мне писать с него портрет, обещая хорошо заплатить.

— Я не миллионер, — сказал он мягко и певуче, — но я заплачу, как богач. Приходите ко мне. Я люблю художников.

Он дал мне свой адрес, крепко пожал мне руку (мягкая, теплая рука) и походкой человека, у которого жизнь хорошо налажена, ушел в город.

На следующий день утром я пришел к нему в гостиницу «Венеция», где он занимал просторный, светлый номер, и, получив авансом десять рублей, приступил к работе.

Мой новый заказчик был очень живописен. Широкие, прямые плечи, удлиненное коричневое лицо, светящиеся глаза и с черным отливом губы. Его звали Макс.

Я приходил к нему через день. С мольбертом и этюдным ящиком.

Позировал он, как профессиональный натурщик. Он был блестящий рассказчик. Небольшие, бесцветные, казалось бы, события приобретали у него форму и смысл значительных явлений. Разумеется, многое из того, что он рассказывал, было взято им у других, но взято с большим умением и тактом. В рассказах он всегда выступал как щедрый и добрый малый. С завидной, непостижимой находчивостью он умел превращать печальное в веселое. За все время писания портрета я ни разу не видел этого человека в плохом настроении, раздраженным. Всегда спокойный, улыбающийся, услужливый, с мягкими, добрыми жестами. О людях он отзывался тепло. Я не помню, чтобы он о ком-нибудь говорил плохо.

Он знал толк в женщинах. Умел рассказывать о них ярко, образно, с неиссякаемой нежностью.

Он рассказывал, и я, часто отрываясь от работы, жадно глядел на него и с удивлением слушал. После сеанса он обычно говорил мне своим придушенным голосом:

— Не спешите. Мы с вами выпьем, закусим, поболтаем.

На столе, покрытом бархатной пестрой скатертью, появлялись оклеенная заграничной этикеткой, забавной формы бутылка, два хрустальных бокала с тоненькими ножками, дорогое фабричное печенье и невыразимого стиля коробка с сигарами.

— Пейте, ешьте и курите, — улыбаясь, говорил он. — Люблю художников. С ними не пропадешь. Я коммивояжер, но в душе всегда был художником.

С выражением величайшей расточительности он наливал в мой бокал густое красное вино, клал передо мной оклеенную золоченой этикеткой, источавшую нежный аромат сигару.

Часто после угощения он подавал мне вчетверо сложенную пятерку, с побеждающей дружелюбностью говорил:

— Вам, друг мой, вероятно, деньги нужны. Это пойдет в счет работы.

Однажды, когда я, окончив работу, вытирал палитру тряпкой и готовился сесть за волновавший меня стол, в дверь тихо постучали:

— Войдите, — сказал Макс.

Вошли трое. Один высокий, грузный, с жидкими усами и лиловым лицом и двое невысоких в мятых, жеваных костюмах. Лбы у всех были низкие, мрачные.

Высокий внушительно повернул ключ в двери, глухо кашлянул, не спеша подошел к Макс и, ухмыляясь, прогудел:

— А мы, господин Моисей Исаич, к вам. Принимайте гостей!

— Пожалуйста к столу, — спокойно ответил Макс.

Высокий подошел к столу, взял бутылку и, многозначительно разглядывая этикетку, произнес надменно:

— Нет уж, мы с вами выпьем и закусим в другом месте. А ты кто такой? — обратился он ко мне. Его лиловое лицо приняло брезгливое выражение.

— Это художник. Мой хороший знакомый. Он пишет с меня портрет, — ответил за меня Макс.

Высокий недоверчиво взглянул на меня, потом на Макса и залился смехом. У него прыгали лиловые щеки и рыхлые плечи.

— Портрет Моисея Казацкого. На какую же выставку вы думаете послать его. Парижскую? Замечательно! — потрясал он номер своим гулким голосом.

— Так, так, так. Ха-ха! Скоро, значит, мы увидим портрет известного контрабандиста Моисея Казацкого. Очень, очень интересно. Может быть, вам дадут золотую медаль на шею. Очень интересно, — продолжал он гудеть.

Я ощущал оглушающий удар в самое сердце. Трудно было принять все это. Первая мысль: пропал мой победоносный портрет, хвалебные отзывы в газетах и заказы. Все пропало. Минута — и мне казалось, что это инсценировка. Что трое незнакомых мне людей в отвратительных масках — актеры, блестяще разыгравшие сцену из какой-то пьесы. Сейчас все кончится. Они уйдут. И мы с Максом опять власть будем пить густое красное вино и курить ароматные гаванские сигары... Но эта минута проходила, а люди в масках не уходили.

Пока высокий с лиловым лицом гудел, двое других открыли шкаф и начали степенно рыться в ящиках.

Макс, величественно сидя в кресле, спокойно курил сигару, пуская правильные круги голубого дыма.

— Ну, как ваши успехи? — дружески обратился он к рывшимся в ящиках. — Нашли что-нибудь вкусное?

— Довольно ломаться, — вдруг сухо заговорило лиловое лицо. — Собирайтесь, пойдемте. Проверим, какой это художник, который малюет контрабандистов. Знаем их. Снаружи для виду художник, а внутри — аферист... И с вами покалякаем, господин Казацкий.

Близко подойдя ко мне и нацеливаясь глазами в мои глаза, мрачно буркнул:

— Собирайся! Ну!

Вместе с Максом меня поволокли в старое, мрачное помещение, расположенное на углу Преображенской и Полицейской улиц. Утомительно и долго допрашивали. Макс и Макс дали стул, и он с большим достоинством сел на него. Мне приказали стоять и руки держать по швам.

— Художник, повторяю вам, здесь не при чем, — спокойно и улыбчиво, как всегда, говорил Макс. — Что вы пристали к нему? Отпустите его.

Меня отпустили.

Спас меня ученический билет.

Выйдя из протухшего помещения на солнечную улицу, я улыбнулся равнодушному к моим событиям ослепительному голубому небу и поплелся домой. Два дня я с утра до ночи бродил по порыжевшим уже осенним берегам, стараясь забыть о происшедшем.

После случая с Максом я, признаюсь, перестал думать о богатых заказчиках.

Я вернулся навсегда к моим бедным молдавским еврейкам. Они меня встретили так, как встречает на известной картине Рембрандта отец своего блудного сына.

— Вас ждут большие заказы, — сияя, сказала мне моя квартирная хозяйка.

## Профессор Бомзе

Одесса, 1911 год. Нежно-голубой вечер. Сажу на берегу моря и пастелью пишу белые с высокими охристыми парусами яхты. Вдали, под крутой синеющей горой, люди и дымок. Вероятно, готовят уху.

Для художника — романтическая тема. Вдруг позади меня громкий, веселый голос:

— Наконец вас поймал! Полгода ищу. Есть для вас интересная и благородная работа — портрет моей покойной дочери...

— Охотно берусь.

— Приходите, договоримся. Вот мой адрес. Жду вас завтра в это же время.

Он оторвал листок из блокнота и карандашом быстро написал: Софиевская, 1б, квартира 8, профессор Бомзе. И, передав листок, бросил:

— Жду вас!

— Обязательно приду, профессор.

Затем, извинившись, что оторвал меня от творческой работы, растаял в вечерней голубизне.

Заказ перед поездкой в Париж был очень нужен, и я не заставил себя долго ждать. На второй день вечером я зашел к профессору. В его светлом кабинете, заставленном стеклянными шкафами, остро пахло нафталином и табаком. Пол был устлан выцветшими украинскими коврами. В углах стояли мощные, гордые фикусы.

Профессор открыл один из шкафов, достал большой, обвязанный шелковой лентой пакет. Дрожащими руками развязал его и с величайшей осторожностью вынул серо-розовое платье. Оно было подобно куску застывшего розового облака.



— Вот ее любимая шляпа, туфельки и фотографии, — сказал он упавшим голосом.

Я взглянул на него. Глаза его были полузакрыты, и кончики мягких усов вздрагивали.

— Может быть, не стоит рисовать портрет? — тихо спросил он. — Я думаю, фотограф не сможет воспроизвести ее тонкий облик. Как вы думаете? Я верю, что только художник-портретист сумеет передать ее образ и состояние.

Я молчал.

— Пишите, — сказал он полусшепотом. Он никак не мог решиться отдать мне в руки дорогие для него фотографии и вещи.

— Пишите, — повторил он, волнуясь. — Но вы не должны прикасаться к моим вещам. Это мое условие. Вы согласны?

Я согласился.

Каждое утро он в кожаном чемоданчике приносил платье, шляпу и туфли. Страхивал с них серебристые чешуйки нафталина и раскладывал все это на стуле. Потом он устраивался на подоконнике у окна, задумчиво разглядывая за окном цветущие белые акации. Много курил и изредка произносил отрывистые слова.

Он внимательно следил за моей работой и щедро давал советы. Критиковал, иронизировал, мешал мне сосредоточиться и уловить то неуловимое, что было в этих пожелтевших фотографиях и что видел он и не мог увидеть я.

Чувствовалось, что работа моя его волновала, что он жалел о затеянном. После сеанса он долго и осторожно укладывал вещи в чемоданчик и несколько минут, шурясь, простаивал около портрета.

Склонив голову, он глухо, с возмущавшей меня непочтительностью, спрашивал:

— Штрихи останутся?

— Нет, их не будет. Это подготовка...

— Глаза уже сделаны? В них нет жизни! Это не ее глаза! Они не светятся! — У него начинали трястись руки и я, подавив в себе раздражение его разговорами, начинал снова переделывать и переписывать лицо его Леночки. Как-то придя ко мне, он, волнуясь, спросил:

— Не думаете, что лучше было бы написать мою Леночку на фоне цветущих акаций? Это было бы очень поэтично! Вы изобразили бы два цветения.

— Впрочем, — добавил он шепотом, — не нужно теперь усложнять работу. Вы замучаетесь...

Поглядев куда-то вверх, он тоскливо продолжал:

— Да, вы правы. Кончайте портрет. Я не дожусь конца...

Немного погодя, он повторил:

— А насколько это было бы поэтичнее — показать две жизни, два цветения... девушки и акации.

Слишком трудную, почти невыносимую задачу ставил он передо мной. Меня утомляло его курение, раздражали высокомерие и равнодушное непонимание живописи, но я должен был закончить эту работу и получить за нее плату.

Больше всего я работал в минуты, когда он, досыта накурившись, впадал в состояние, похожее на забытие. В такие минуты я выжимал из себя все, что мог. Палитра моя пестрела красками, и я радостно и быстро старался что-то поправить и улучшить.

Придя в себя, профессор тупо рассматривал портрет и снова начинал меня терзать.

— Нет, нет. Теперь для меня уже ясно: живопись — это выдумка.

И, погодя, добавлял:

— Мы на разных точках зрения. Вы думаете о красивых, колоритных красках, о подмалевках, о темпераментных мазках, а я мечтаю на холсте увидеть свою любимую дочь, дорогую Леночку... свою незабываемую Леночку...

— Бросьте работать! — сказал он после восьмого сеанса. — Ничего не выйдет. Даром время теряем.

Он подошел ко мне и истерически зашептал:

— Я пришел, чтобы забрать портрет, палитру и кисти... и все это сжечь...

— Как? — удивился я.

— Да, да, — заторопился он. — Я твердо решил это сделать.

Лицо его выражало решительность и злобу.

Глаза его горели, рот был сжат.

Я понял, что спорить с ним было бессмысленно. С грустью я решил попрощаться с неоконченным портретом. Ничего не выйдет. Но кисти и палитру, к которым я привык, мне стало жаль, и я попытался их спасти.

— Профессор, вы очень жестоки. При чем здесь палитра и кисти? Не трогайте их.

— Я не хочу, — сказал он, — чтобы вы ими кого-нибудь еще рисовали.

Мне пришлось ему уступить.

Не глядя на меня, он торопливо вынул из бумажника три красных бумажки и дрожащей рукой бросил их на стол.

— Думаю, — сказал он сквозь зубы, — что этого достаточно.

Я отошел к окну.

Поспешно завернув в газету палитру и кисти, он одной рукой схватил чемоданчик, другой — портрет. И шагом человека, которого незаслуженно жестоко обидели, направился к двери.

## У моря

Мне трудно расстаться со ставшими близкими морскими этюдами. Я к ним привык. Полюбил их яркую красочность, свежесть, легкость и «состояние». Бывали хмурые дни, когда я, чтобы поднять творческое настроение, развешивал их на стенах, садился около них и глядел на них. Дышал ими. Каждый из них вызывал неповторимый образ восхода солнца за светящимися голубыми горами. И каждый этюд отдавал утренней прохладой моря. Так мне казалось. Чего только я не дал бы теперь за то, чтобы постоять на берегу утреннего моря и писать прекрасный, но для меня непосильный восход солнца! Я знал, что солнце передать очень трудно и даже крупным маринистам не всегда удавалось решить эту творческую задачу. Поэтому я писал так, как обычно они пишут: стремился передать не восходящее солнце, а восходное небо.

Особенно мне дорог был этюд с молодой женщиной в черном, сидящей на складном стуле у самого моря. Я долго глядел на этюд и вспоминал связанную с ним печальную историю.

\*\*\*

Я жил в Одессе. Писал море и готовился к отъезду в Париж. Каждое раннее утро я приходил на влажный еще берег, ставил мольберт, укреплял холст и начинал работать. Я любил этот поэтический час. Суровая и вместе с тем нежная красота моря! Купающихся мало, никто не мешает увлеченно писать.

Поработав до восхода солнца, я складывал свой реквизит и уходил домой. Однажды, когда окончил этюд и собирался уходить, я заметил, что ко мне приближалась эта женщина в черном.

Подойдя ко мне, она тихо сказала: «Товарищ художник, разрешите посмотреть вашу картину».

— Пожалуйста, — ответил я.

Несколько минут она смотрела на этюд и, поблагодарив меня, молча направилась к морю.

Так она ежедневно к концу сеанса подходила ко мне и просила разрешения поглядеть на мой этюд. Я ей великодушно разрешал. Она благодарила и, постояв перед ним несколько минут, уходила.

Я начал привыкать к ней. Ее присутствие, мне казалось, поднимало рабочее настроение. Мне нравилось ее лицо. Никогда я не видел еще выражения такой глубокой печали на лице.

Я почувствовал большую симпатию к этой худой, бледной и нежной женщине.

Однажды, когда, уставший от напряженной в тот день работы, я снял с мольберта этюд и собрался покинуть берег, она подошла ко мне.

— Товарищ художник, я хочу с вами поговорить...

— Слушаю.

Сильно волнуясь, она тихо, неуверенным голосом сказала:

— Через два дня я уезжаю домой — в Полтаву. Мои средства кончились... но уехать без вашей морской картины я не могу... Вы должны мне помочь и продать ее... но у меня очень мало денег... Что мне делать?

Я не мог понять, в чем дело, и попросил ее объяснить.

Она растерялась, покраснела и вдруг расплакалась... Глотая слезы, она рассказала историю своей печальной жизни:

— Я — несчастный человек... у меня было большое горе... Умер единственный сын, — она умолкла. И, погодя, продолжала: — Я заболела нервной болезнью... муж меня поместил в больницу для нервных больных. Там я пролежала больше трех месяцев. Потом муж меня взял домой... Чувствовала себя лучше... но работать, помогать мужу не могла.

Она глубоко вздохнула и, помолчав, с нарастающей печалью продолжала:

— Я ходила по улицам и паркам, приставала к незнакомым людям и рассказывала им о своем горе. Мне казалось, что так поступая, рассею свое горе... Но горе не покидало, не рассеивалось... Оно, как тень, шло за мной. Однажды в парке я разговорилась с одной незнакомой женщиной. Она меня внимательно выслушала и сказала: «Поезжайте к морю. Сидите и смотрите на него, не спуская глаз. В любую погоду. Дождь, ветер, гроза, жара — все равно сидите и глядите на него — и ни о чем не думайте. Ни о чем. Спасибо мне скажете. Обязательно поезжайте!» И я поехала.

Она умолкла и взглянула на этюд.

— Три месяца я с утра до ночи глядела на море, но средства мои кончились. Надо вернуться домой... но ехать без морского вида не решаюсь. Вот почему я задумала у вас купить картину...

Мне стало жаль ее. Подумав, я решил подарить ей мой этюд.

— Я вам дарю картину. Берите ее.

Она запротестовала.

— Нет, нет. Даром я ее не возьму. Я не нищая...

Долго я ее убеждал, доказывая, что буду очень рад, если моя работа поможет ей выздороветь. Наконец она согласилась взять мой подарок. От неожиданного счастья она опять заплакала. Крупные слезы стекали по ее щекам, падали на кофту.

— Встреча с вами, — призналась она, — лишила меня покоя. Каждый вечер, ложась спать, я думала о вашей картине... Размышляла и очень сомневалась: а вдруг — вы мне откажете! В эти часы я все мечтала — скорее купить картину и уехать с ней домой.

Она в упор взглянула на меня.

— Как я рада и счастлива... — повторяла она.

— Ваше имя и фамилия? — спросил я.

— Анна Руднева.

Я сделал надпись на этюде и подал его ей.

Она схватила мою руку и стала трясти, а потом целовать.

Прерывающимся от волнения голосом она сказала:

— Благодарю! Всю жизнь помнить буду!

Опасаясь какой-нибудь банальной фразой ослабить впечатление от ее слов, сказанных с глубокой душевностью, я молчал.

С величайшей осторожностью она взяла этюд и медленно, не оглядываясь, ушла. Я поглядел на ее походку, в которой чувствовалось глубокое страдание. И примирение.

На следующий день, рано утром, я уже был с мольбертом и этюдником на берегу. Я ее ждал. Мне хотелось ей сказать несколько теплых слов, ее утешить. Но она не пришла.

Больше я ее не видел.

## Лавочник-философ

Художественные материалы я покупал в небольшой лавочке, находившейся неподалеку от школы на Преображенской. Над входом висела яркая вывеска, вызывавшая во мне образ солнечной Африки.

Жену Шварцмана называли «тихой Рейзат». Это была рембрандтовская старуха с приподнятыми, узкими плечами и покорными, сияющими глазами. Она не любила длинных разговоров и умела в двух-трех умно сказанных словах выразить очень многое.

Детей у Шварцманов не было. Их заменили жившие на верхней полке пышные кремовые голуби и два сибирских кота.

Шварцман был философ, на жизнь и людей он смотрел сверху или сбоку. Он считал мир творением не Бога, а черта и его приятелей. «Бог, — говорил он, улыбаясь и щурясь, — давно в отставке. Он, как старый николаевский солдат, живет одними воспоминаниями о боевом прошлом». Два правила — «ничему не удивляться» и «беречь сердце и желудок» — руководили всем его бытом и жизнью.

Эти правила он и мне старался привить.

— Вас все волнует, — говорил он, глядя в мое лицо мягкими глазами. — Не набрасывайтесь на жизнь, в ней ничего нет вкусного... Она дает одну изжогу.

Однажды я решил попросить у него взаймы немного денег.

В Одессе была весна, наполнявшая меня до краев, чудесная весна. В парках цвели акации, сирень. Улицы были залиты густым, ярко-желтым хмельным солнцем, а море так посинело, что казалось подкрашенным ультрамарином.

У меня завелась одна рыжая курсистка с бронзовым телом. Веселая, болтливая. Она умела ярко улыбаться и образно рассказывать о своей родине и детстве. Я ее часто рисовал на берегу моря на фоне облаков. Ей это нравилось, и она охотно позировала. Все шло хорошо. Но одно меня огорчало, — это моя одежда и особенно штаны. Они были ужасны: потертые у швов и промазанные красками на коленях. Буду краток. Мне нужны были новые штаны, хорошие, тонкошерстные штаны рублей на шесть, а может, и семь. На толкучем рынке я

встречал такие. Мне хотелось предстать перед моей рыжеволосой обязательно в победоносных штанах. Но где достать денег, чтобы купить их? И тут я вспомнил о Шварцмане. Он, я знал, меня поймет. Он добр. Я ему в грустных выражениях расскажу о моей драме. Он будет тронут. Я двинул к старику. Придав лицу печальное выражение, я зашел в знакомую лавочку. Мой трогательный тон показался мне убедительным. Старик меня внимательно выслушал. На его мягком носу дремали темно-синие очки. Шварцман, видимо, волновался. Но это хороший признак. После волнений у него наступала реакция, когда он добрел. Итак, я был близок к удаче.

— Друг мой, — начал Шварцман, медленно снимая очки, — я вам денег не дам...

И, подойдя ко мне мягкими шагами, ласково, но внушительно, добавил:

— И знаете почему? Потому, что я не хочу вас потерять.

Я недоуменно смотрел на его очки, стараясь через яркую холодную синеву стекол проникнуть в казавшиеся мне всегда освещенными добрым огоньком глаза. Заметив, какое впечатление произвели на меня его слова, он продолжал, растягивая время:

— Вы, я вижу, меня, друг мой, не поняли. Подумайте хорошенько над тем, чем кончится моя любезность. Я вам дам шесть или семь рублей. Хорошо. Получили и адые. А потом? Потом знаете, что получится? Денег лишних, чтобы отдать мне долг, у вас не будет ни завтра, ни послезавтра, ни через год. Вы только не делайте больших глаз, как сова, — перебил он себя, — и слушайте меня.

— Вы меня начнете избегать, а потом возненавидите. Верно говорю? И все это за мое доброе дело... Так зачем мне делать глупость, если я могу ее не делать? Денька два будете дуться на меня, потом все забудете, словом — вы опять мой дорогой гость.

Он отечески мягким жестом протянул свои сухие, бледные руки и, наклоняясь ко мне, шепотком произнес:

— Скажите, что я не прав.

Я молчал.

\*\*\*

Шварцман имел свои взгляды и на живопись. Он любил со мною поговорить об искусстве. О его назначении и целях. Он посещал выставки, знал многих художников и следил за их работой.

Он наливал себе и мне большие граненые стаканы крепкого чая, клал себе три, мне два куска сахара и, прищурился глазами, начинал поучать меня. Очки лежали на столе, дожидаясь взволнованных моментов речи.

— По-моему, — важно начинал он, — большим художником может быть только портретист. Учись, мой юный друг, быть портретистом. Самое трудное и самое возвышенное искусство — портрет. Человеческое лицо.

Наступал момент жеста. У него был удивительный природный дар придавать своим жестам любой психологический характер и оттенок.

— Человеческое лицо... Что может быть более интересным и волнующим? Глаза, видевшие горе и несчастье, глаза, знающие, что такое слезы. Рот, который не только поглощал пищу, но и произносил проклятия, стонал и охал... Лоб, светящийся мыслью, духом сопротивления, критикой, или лоб, который обо всем передумал, все познал. В каждой морщинке есть своя жизнь, свои радости и страдания. Ничего нет интереснее человеческого лица. Пейзаж вещь хорошая, но он не знает, что такое страдание, а без страданий не может быть и глубоких художественных работ. Я люблю море, восхищаюсь лесом, речками, но скажите, если в лесу или у моря разбойники на ваших глазах нападут на вашу родную мать, изнасилуют и убьют ее — разве лес или море хоть единым движением ответят на это? У природы нет ни души, ни сердца.

— Поэты и художники другого мнения, — вставляю я робко.

— Поэтам и художникам можно так же верить, как весной девятнадцатилетней девушке. Слушайте дальше. Кто на этом свете больше всех страдает? Бедные и нищие. Поглядите хорошенько на них — и если у вас сердце не замусорено всяким хламом — вы меня поймете. Только бедных и нищих должен рисовать художник. Только их. Их лица интереснее, богаче лиц богачей...

Голос его становится глуше, словно отодвигается он все дальше и дальше. Опять пауза. Шварцман долго вздыхает и, покачав головой, задумчиво прибавляет:

— Если бы у меня был талант, я бы, как ваш Рембрандт, рисовал только бедных людей. Он понимал, что такое красота и где ее нужно искать. Мудрый был человек.

\*\*\*

Шварцман учил меня также умению жить и работать.

— Художник должен быть похож на ученого рабби, — неспешно говорил он, подбирая и обсасывая слова. — Он должен с утра до вечера сидеть дома и работать. На разглядывание жизни и участие в ней он должен тратить только десять процентов. На еду, женщин и всякие другие удовольствия — тоже десять процентов, а остальные восемьдесят процентов должны идти на картины. Поняли, мой юный друг? Еще лучше, конечно, если художник на свою работу тратит девяносто процентов, тогда он наверное чего-нибудь добьется. У художника должно быть твердое, но не как камень, сердце и крепкий, ничего не боящийся желудок. С женщинами он может встречаться только раз в месяц.

— Судьба каждому дает только один золотой. И нужно суметь его бережно и умно использовать. Один себе закупит детских игрушек и сладостей, другой вина и паюсной икры, а третий — книг, учебников и простого житного хлеба. Каждый человек имеет свою дорогу, свои ямы и свою непогоду. Скажите, что я не прав?

Он умолкает, смотря на меня с подчеркнута нежной и иронической улыбкой. Наступает торжественная пауза. Выпив стакан чаю и неспешно вытерев свои прокопченные табачным дымом усы, он продолжает:

— Бог не вмешивается в такие дела. И не потому, что он стар и глух, а потому, что дела эти для него мелкие. Ум есть, глаза тоже — действуй по собственному разумению.

К концу его речи синие очки уже покоятся на горбатом носу. Он их бережно снимает и кладет на стол, рядом с сахарницей.

— Так, так, мой друг... Берегите вашу золотую монету. И, если будете тратить ее, десять раз подумайте над тем, чего целесообразнее купить. Помните — другой вы уже не получите.

Я пристально гляжу ему в глаза. Спокойным и неподвижным взором он встречает мой взгляд. Бледные старческие губы улыбаются.

— Еще выпьем по стакану хорошего чаю? — с чувством спрашивает он.

— Выпьем, — радостно отвечаю я.



# В Париже (1911–1913)

## Переход через границу

Приехав в местечко, расположенное рядом с Беловежской Пущей, я направился на вокзал, где находились люди, знавшие человека, к которому мне нужно было обратиться. Я выпил стакан чаю со сладкой булочкой и обратился к стоявшим в длинных пальто и высоких шапках людям.

— Не знаете ли вы Махновского? У меня к нему письмо.

— Есть такой, — ответил один. — Он здесь, на вокзале. Пойдемте со мной. Я вас с ним познакомлю.

И он познакомил меня с Махновским. Махновский прочел письмо и сказал: «Хорошо, идемте».

И мы пошли. Привел он меня на край местечка к большому дому с очень высокой черепичной крышей и сказал:

— Вы здесь отдохнете. Тут есть буфет и диваны. Я к вам приду, когда стемнеет, а пока всего хорошего.

Он ушел. В доме, куда я попал, было много народу, большей частью молодежь. Они сидели на своих чемоданчиках и пели революционные песни: «Вы жертвою пали».

Махновский пришел, когда были зажжены большие настольные лампы.

— Господа, — сказал он и почесал свою рыжую бороду, — через полчаса мы отправляемся в лес, к казачьему сторожевому посту. Идти придется долго. К вам покорнейшая просьба — не курить, не пить, стараться не кашлять... Не забывайте, что эта операция не безопасная. Все может случиться. Вас будет сопровождать опытный проводник — Борис Каминский. Все. Желаю вам успеха. Будьте здоровы и благоразумны.

Он ушел. Мы засуетились и начали готовиться к опасному походу. Ровно через полчаса нас стали выводить. Была тихая и равнодушная к нашим переживаниям ночь. Безучастно горели большие, почти белые звезды.

— Господа, — сказал Борис Каминский, — ходить будете гуськом, один за другим. Разговаривать нельзя.

Мы пошли. Впереди меня шел высокий старик с двумя мальчиками. Одного он держал на правом плече, другого, лет восьми, вел за ручку. На левом плече у него висела корзина с вещами.

Мы вошли в лес. В лесу было тихо и темно. Меня удивили огромные, необычайно высокие сосны. Казалось, что их верхушки касались звезд. Шли мы долго. Старик, шедший впереди, часто и глухо покашливал. Устав, он впал в

раздражение и начал ругать Америку. Я взял одного из мальчиков и повел за ручку.

— Чтобы она сгорела, — слышал я, — эта Америка, с ее высокими домами и долларами. На кой черт она мне нужна? Разве я в своем городке плохо жил? Как сапожник я всегда имел работу и кусок хлеба.

Сосны равнодушно выслушивали его жалобы.

Через два часа наш проводник, обойдя нас, шепотом сказал: «Скоро казаки. Не курите».

И, действительно, скоро показалась опушка леса. Я почувствовал, что сердце мое сильно забилося. Мы вышли на полянку, где на фоне сине-голубого неба виднелись три силуэта верхом на лошадях. Слышно было, как один из них считал: «Восемнадцать, девятнадцать, двадцать, двадцать один». Я был двадцать вторым.

Затем показался глубокий пограничный овраг, куда я спустился вместе с другими. Там нас поджидали дородные и грубые немецкие солдаты. Они нас хватили за руки и кричали: «Давай на водку!» Мы останавливались, рылись в карманах, доставали деньги и давали им на водку.

«Родина, — подумал я, — осталась позади».

В этот тревожный момент грусть закралась в мою душу. Мне казалось, что я недостаточно наглядился на мое любимое ласковое украинское небо, романтические степи и курганы. Надо было бы их зарисовать и в Париже, в часы тоски по родным местам, глядеть на них. Все время не покидало чувство, что в моей жизни наступила холодная пора. Когда я выбрался из оврага, я на минуту остановился и оглянулся. Позади была моя родина — Украина.

## Первые дни в Париже

Когда стемнело, Федер сказал мне:

— Ну, дружок, поехали на Сен-Мишель. В кафе. Посмотришь ночной Париж, художников, студентов.

И мы поехали. Электричества в Париже еще не было. Горели газовые фонари, слабо освещая улицы. Дома мне показались высокими. Деревья стояли черные, мрачные. Накапывал мелкий дождик. Фиакр, медленно плывший, остановился у ярко освещенного кафе.

Федер заказал кофе с молоком и круасаны (рогалики).

— Платить буду я, Амшей, — улыбаясь, сказал Федер.

«Я впервые сижу в парижском кафе и пью кофе», — подумал я. Против нас за столиком сидели три молодые женщины в больших шляпах и пестрых шарфах. Они поглядывали на нас, о чем-то шептались и улыбались. Федер встал, подошел к ним и что-то шепнул одной из них. Потом вернулся ко мне и заявил:

— Дружок, это «ночные бабочки». Они сегодня безработные и голодные. Ты как иностранец, приехавший в Париж, должен их угостить. Закажи им кофе с круасанами.

И, глядя на меня, добавил:

— Ничего не поделаешь, такие здесь традиции.

Он заказал три кофе и круасаны, а я заплатил. Я пытался разглядеть этих ночных девушек. Бледные, усталые лица и худые руки.

— Ну, вот. Ты уже, можно сказать, приобщился к Парижу.

Струнный оркестр играл какую-то уличную песенку.

— Это самая модная теперь в Париже песенка — «Мариетта», — сказал Федер.

В углу сидела группа художников в плащах и шляпах и подпевала. Один из художников зарисовывал «ночных бабочек». Затем, вырывая из альбома листы, дарил их девушкам. Они улыбались и прятали наброски в сумочки.

В двенадцать часов ночи мы вернулись домой.

— В Париже сейчас открываются ночные кафе, но после дороги ты устал, и я познакомлю тебя с ними в другой раз, — на прощание сказал Федер.

Утром Федер повез меня в Латинский квартал искать дешевый отель. По узким улочкам он привел меня в отель. Договорившись с хозяйкой, я уплатил аванс. В номере остро пахло гнилой бумагой и сыростью. Одно небольшое окно выходило на улицу против столовки. В номере стояли стол, стул, этажерка и кровать старомодной формы. Вся мебель, вероятно, была наполеоновских времен.

## **Знакомство с импрессионистами**

Было около десяти часов утра, когда мы вышли из кафе «Египет» на улицу, где свирепствовала парижская зима.

Холодный, сырой ветер стегнул по глазам. Над крышами приунывших домов быстро неслись тяжелые темно-серые тучи. Пахло снегом.

Мы надвинули шляпы на лоб, подняли воротники и, сгибаясь от ветра, скорым шагом направились в Люксембургский музей.

— Какая непоэтичная зима в вашем Париже, — сказал я.

— Да, — отвечал Федер. — Не русская романтическая зима! Но в парижской есть свои прелести. Разве движение людей и мокрых фиакров по заснеженной улице — плохой мотив? Моне и Писсарро зимний Париж передавали с суровой красотой. Возьми Нотр-Дам, когда он покрыт снегом! Поживешь несколько лет и поймешь красоту серого колорита. Поэт Волошин сказал, что символом Парижа является серая роза.

Когда мы подошли к Люксембургскому музею, Париж побелел. Тяжелыми влажными хлопьями падал снег.

— Через час-два его уже не будет, — с грустью сказал Мещанинов. — Останутся тучи и лужи.

Поглядев на моих милых гидов, я вспомнил сценку из елисаветградского свадебного быта — проводы сватами жениха и невесты. Я — жених,

очаровательная «Олимпия» — невеста, мои добрейшие друзья Мещанинов и Федер — сваты.

Мы в музее.

Счистили с себя мокрый снег. Пальто и шляпы сдали сонному гардеробщику.

— И охота вам в такую погоду шляться по музеям! Сидели бы в кафе, — проворчал он.

Мигнув в мою сторону, Федер ему сухо ответил:

— Завтра этот молодой американец уезжает в Нью-Йорк.

— Понятно, — сказал гардеробщик.

Мы в залах импрессионистов.

Заговорил наш прославленный гид, искусствовед и оратор — Мещанинов.

— Ты, Амшей, обрати внимание на Мане, Дега, Ренуара и Сезанна. Если их изучишь, ты будешь знать импрессионистскую живопись. Франция ими гордится. И справедливо. Все — великие, и все — разные. У каждого своя композиция, свой колорит и свой рисунок.

Он меня подвел к картине Ренуара «Девушка, читающая книгу». Искусствоведы и художники считают эту работу шедевром.

Я прилип к Ренуару — лучшему колористу современной французской живописи. Впечатление от «Девушки, читающей книгу» было такое, будто это не живопись, а музыка в красках.

Долго я восхищался ренуаровским творчеством.

Потом мой милый гид потащил меня к Сезанну.

— Сезанн, — сказал он с большим жаром, — это великий новатор. Он открыл новый путь для художника, и нет ни одного нового течения в живописи, которое не пользовалось бы его принципами. Я — скульптор, — добавил он, — но многое взял у этого великого мастера.

Потом мой гид повел меня к Мане. У меня пульс повысился. Наконец я увижу великого Мане!

— Этот мастер, — сказал Мещанинов, — сумел взять у Гойи, Веласкеса, Рембрандта и Гальса все лучшее и соединить это с творчеством Моне, Сезанна и Ренуара.

Я долго любовался его портретами: «Флейтистом», «Золя», «Женой Мане за роялем».

И вдруг я почувствовал, что Мане на всю жизнь мой кумир. Мой учитель. Он, как никто из импрессионистов, сумел показать современного человека.

Историки Франции будут изучать нашу эпоху по его портретам.

Почувствовав усталость, Мещанинов предложил сделать перерыв. Сходить в кафе, а потом направиться к «Олимпии». В Лувр.

Федер и я согласились. Так и сделали. Мы опять на улице. Опять спешащие на юг тяжелые мрачные тучи и запах снега. Мокрый асфальт. Фиакры с характерными, добродушными парижскими лошаdkами.

Мы в Лувре. В зале импрессионистов. С волнением подошли к «Олимпии». Здесь выступал уже мой второй гид — Юзя Федер.

— Хорошо, — улыбаясь сказал он, — что мы после холодной улицы пришли к этой «девушке». Она нас вдохновит и согреет. Бонжур, ма шер! — Приветствовал он ее.

— Говорят, — прибавил Федер, — что это не богиня и не классическая красавица, а девушка с центрального рынка, продавщица устриц и мулей (мидий). Пусть! Я готов всю жизнь стоять перед ней и любоваться ее внешностью.

— Смотри, дружок, — сказал он, обращаясь ко мне, — перед тобой шедевр из шедевров! Смотри внимательно! Это лучшее произведение импрессионистской школы. Постарайся вобрать в себя новую, современную, демократическую красоту!

Я старался вобрать в себя красоту. Но это за одно посещение зала импрессионистов было невозможно. Сюда надо раз десять приходиться с альбомом и, елико возможно, копировать «Олимпию». Копировать отдельные части ее непередаваемой фигуры: голову, руки, ноги. Потом — негритянку. И даже букет. Он тоже написан в стиле Мане.

После «Олимпии» мы пошли поглядеть «Завтрак на траве». Эта работа находилась в декоративном отделе Лувра.

Большая картина. Написана она была, когда мастеру было тридцать один год. Как большинство работ Мане, она была навеяна музейной классикой — рисунком Рафаэля.

Полотно с большим душевным накалом, тактом и умом.

Уже темнело, и холст казался покрытым темной вуалью. Надо было свой поход к импрессионистам закончить. Я обнял моих двух гидов, расцеловал их, поблагодарил за внимание, доброту и любовь. Пожал им руки и ушел в отель.

— Какое огромное значение, — подумал я, — в Париже иметь культурных и душевных друзей! Можно ли здесь без них жить и творчески расти?

## Письмо из Франции (1911)

В Осеннем салоне выставляются художники, имена которых у молодых художников вызывают большое уважение. Здесь наиболее яркие и тонкие колористы. Затем существует еще Зимний салон. Это наиболее старомодный, консервативный.

Он обслуживает финансовую буржуазию. Картины здесь в богатейших рамах и с салонными сюжетами. Больших, ярких имен сейчас в Салонах нет. Старожилы говорят, что сегодняшний год скучный. В Осеннем нам понравились работы Аминжана и Симона.

Из Парижа мы часто получаем письма с подробным описанием художественной и бытовой жизни великого города. Это нам пишут наши старейшие друзья, окончившие в 1908 году Одесское художественное училище, — Фраерман, Мещанинов и Матинский. Мы знаем, какие в этом году в Париже открылись

салоны, как они называются и что в них выдающегося. Самый обширный и интересный из них называется салоном Независимых. В нем около трех тысяч работ всех школ и стилей. Вносишь 25 франков и получаешь место — квадратный метр. Жюри нет, выставляешь, что хочешь. Потом идет Осенний салон, где выставляются более новаторские, влияющие на молодежь силы.

Мы в курсе того, о чем говорят в знаменитом кафе «Ротонда». Знаем, какие там вкусные кофе и сэндвичи (бутерброды). Мы знаем, где можно и вкусно, и сытно победать за один франк. Недавно узнали, где находится милейшая обжорка «Мать с очками».

## Парижская весна

Весна началась и в России. Из русских газет я узнал, что Северная Двина уже вскрылась, что глубокий снег, выпавший недавно, и большая толщина льда предвещают бурный ледоход, «что на юге цветет клен остролистный, распускаются розы, вяз и желтая акация и что идет кладка яиц у хищников — сарыча и коршуна». Крепко запахло Россией. Эти вести так ярко передавали образ нашей весны — ее медленные, тихие шаги, ее полную и высокую, волнующую грудь, неисчерпаемую щедрость. Мне даже показалось, что от газетного шрифта, которым были набраны эти вести, несло легким запахом цветения. Чтобы быть в курсе того, как проходит у нас весна, я решил чаще ходить в студенческую библиотеку, где русских газет было сравнительно много. Кроме того, там по вечерам можно было получить стакан теплого, дармового чая.

В Париже уже зазеленели парки. На черных ветках степенных каштанов распустились бледно-желтые листочки. Голубые, прозрачные тени окутывали дома, людей, одетых в легкие пестрые одежды. Забирались даже в сердце, усиливая пульс и изменяя походку людей и жесты. Асфальт высох. В памяти вставали парижские пейзажи Клода Моне и Писсарро, давших верный, исчерпывающий образ весенних, залитых веселым солнцем парижских улиц, бульваров и набережных. Можно ли после этих мастеров что-нибудь прибавить к их живописи? Сомневаюсь.

12 часов дня. Вся Франция сейчас ест и пьет, пьет и ест. Мне так мало нужно, чтобы участвовать в весеннем празднике. Мне нужны каких-нибудь два или три франка... и я — участник в весеннем празднике... Завтрак — шестьдесят или семьдесят сантимов, чашка шоколада в воротах утреннего Сен-Жака и сэндвич с ветчиной, потом обед в тесной и липкой обжорке «Мать с очками» из двух блюд — суп гороховый и фасоль с мясом.

## Огюст Роден

Теплый весенний день выгнал меня из мастерской на улицу. Часок посидел в Люксембургском саду около любимого фонтана Карно, а потом отправился в центр — на бульвары. Ходил, глядел и вспоминал работы Писсарро, Моне, Матисса, сравнивая натуру с их живописью. До чего же правдивы их этюды! Убежденные реалисты! Но какой живописный, романтический и поэтический

реализм! Я испытывал странное ощущение: мне казалось, что бульвары и улицы созданы по этюдам этих гениальных импрессионистов.

Какой вздор говорили и писали враги импрессионистов! Будто эти «художники имели дело только с чувственно ощутимой поверхностью предмета, а не с его сущностью». Неверно. Их творчество всецело погружено в поток свежих впечатлений, идущих от этой и только этой природы. Они свои полотна ничем не подслащивали. Имели дело только со свежей, незамутненной красотой.

Гуляя по центру, я набрел на особняк Бернгейма. Меня всегда тянуло в богатейшую галерею этого просвещенного и умного маршана. У Бернгейма я всегда находил редкие, совершенно неизвестные шедевры давно ушедших в прошлое великих мастеров. Таких как Курбе, Коро, Домье, Мане, Бастьен-Лепанж. И теперь в его уютных залах я увидел двух новых для меня Домье. Какая радость!

Домье был философ, всю жизнь мечтавший о том, чтобы научить людей делать добро. У него нет ни одного полотна, рисунка, в которых он показал бы себя равнодушным к страданиям людей. Это был человек редчайшей доброты. И его мазки и штрихи сделаны доброй, отзывчивой рукой.

Остановившись, зачарованный его сияющим, богатым творчеством, я вдруг услышал взволнованные восклицания: «Шэр мэтр, шер мэтр!» Оборачиваюсь. И чувствую, что бледнею. Вижу великого Родена в сопровождении двух молодых очаровательных рыжеволосых англичанок. Роден в светло-пепельном костюме, девушки в голубо-розовых легких платьях, подобных весенним облакам. Все трое медленно и мягко шли по центральному залу и добродушно жали протянутые зрителями руки. Протянул и я великому гению свою руку и от счастья, которое я испытывал, почувствовал себя сраженным. Я жадно глядел на Родена. Низкорослый крепыш с большой, остриженной, как у ассирийского бога, седой бородой. Галльская голова на короткой, розовой шее.

Были моменты, когда мне казалось, что идущие рядом с ним две рыжие англичанки олицетворяли его творческий мир. И что они являлись символом его нового молодого течения в скульптуре.

Все искусствоведы согласны с теми скульпторами, которые утверждают, что Роден — Микеланджело нашего времени. В своем творчестве он отразил современную эпоху. Ее характер, страсти и идеи.

\*\*\*

На следующий день в газетах был напечатан отчет об этом национальном торжестве. В одной из газет я прочел, что около министра культуры, поздравлявшего Родена, стоял какой-то мальчик. Министр схватил мальчика за плечо, подвел его к Родену и торжественно, как умеют французы, произнес: «Мальчик, погляди на этого человека! Когда вырастешь, ты сможешь сказать, что видел самого великого человека Франции!..»

\*\*\*

На нашу русскую скульптуру Роден оказал большое влияние. Такие крупные мастера, как Голубкина, Мухина, Трубецкой, Аронсон, Синаев, Лебедева, Меркуров и другие своими знаниями скульптуры, опытом и вкусом обязаны исключительно этому великому мэтру. В наших музеях имеются его

знаменитые работы: «Мыслитель», «Граждане Кале», бюст Виктора Гюго, «Поцелуй» (в уменьшенном размере) и другие.

Глядя на его работы, я всегда вспоминаю его негаснущую фразу: «Композицию создает природа. Мне незачем создавать ее заново...» Но у него нет ни одной работы, в которой он природу не создавал бы заново. Лучшим примером этого являлся бессмертный «Мыслитель».

## **В «Парижском вестнике»**

1911 год. «Ротонда» — это не только кафе на Монпарнасе, где художники встречаются с друзьями и знакомыми и пьют кофе.

«Ротонда» — это своеобразная биржа, где художники находят маршанов<sup>1</sup>, которым продают свои произведения, находят критиков, согласных о них писать. Но особенно «Ротонда» замечательна тем, что там можно встретить людей из стран всего мира.

Какие интересные, порой головокружительные знакомства бывали у меня в этом кафе! В «Ротонду» приходили люди из Северной Америки, Канады, Бразилии, Аргентины, Австралии и других стран. Они приезжали в Париж, чтобы узнать о новых тенденциях в живописи, скульптуре. И, конечно, о новых, разрекламированных прессой талантах. Эти люди с удивительной настойчивостью обходили музеи и мастерские, а потом отдыхали в «Ротонде».

В этом кафе я познакомился с редактором русской газеты «Парижский вестник» — эмигрантом Белым. Человеком с бледным, усталым лицом и мягкими движениями.

Внимательно разглядывая меня, Белый сказал:

— Ваш друг Федер рекомендовал вас как молодого, но опытного художественного критика. Я обрадовался. Мне нужен такой сотрудник. Согласитесь ли вы работать в моей газете?

— Соглашусь.

— Скажите, месье, ваша основная профессия?

— Художник. Художественная критика — мой отхожий промысел.

Продолжая внимательно меня разглядывать, он сказал:

— Я вам сейчас сделаю пробный заказ. Хорошо напишите — будете у меня работать.

И, погодя, добавил:

---

<sup>1</sup> Marchand – торговец (франц. — О.Т.)



— Три дня тому назад открылся «Салон Независимых», в котором участвуют нашумевшие художники — кубисты. Сходите в салон, посмотрите их и напишите статью. Строк двести. Хватит.

Потом он быстро добавил:

— Сегодня вторник... В пятницу, в десять часов утра, я вас жду со статьей. Адрес редакции — ул. Риволи, 24, пятый этаж. Запишите, забудете.

Я записал.

— Желаю вам успеха! — и, мягко пожав мне руку, ушел.

На другой день утром я понесся на Сен-Мишель. Купил бутылку чернил, большой блокнот, плитку сыра «бри» и, для поднятия вдохновения, бутылку пива.

Позавтракав, я отправился поглядеть творчество нашумевших кубистов.

«Салон Независимых» — это длиннейший, дощатый, с полотняной крышей сарай. Свыше пятидесяти залов, густо увешанных картинами.

Чтобы не рассеивать зря свое внимание, я решил сразу направиться к кубистам.

Охранявший порядок в салоне полицейский сказал мне, что кубисты висят в конце салона. Я туда направился,

В первый раз я обегал кубистов, стараясь получить о них общее впечатление. Во второй раз медленно разглядывал каждое полотно. И в третий раз я уже с записной книжкой долго стоял перед каждым полотном, стараясь понять его внутреннюю сущность и технику. Особенно меня интересовала работа изобретателя кубизма — большого, талантливое художника Брака. И тут я вспомнил замечательную фразу великого философа Баруха Спинозы: «Я не огорчаюсь, не радуюсь — я стараюсь понять поступки людей».

Я мог, конечно, о кубистах юмористично написать или резко раскритиковать их, но что это дало бы читателю? Ничего. Читатель хочет понять мотивы кубистов. Узнать, какими идеями они руководствовались, когда работали?

И я должен помочь ему.

Я вынул записную книжку и записал все пришедшие мне в голову мысли. Записал также фамилии всех кубистов: Брак, Пикассо, Делоне, Глез, Метценже, Леже и Лефоконье.

Меня интересовало, как парижские зрители относятся к творчеству кубистов. Я знал, что французы народ эмоциональный, быстро и живо реагирующий, и потому не отходил от кубистов, стараясь подслушать, что о них думают и говорят.

Большинство зрителей, постояв несколько минут около полотен, с иронической улыбкой шло дальше вглубь салона. Но были и такие, которые громко реагировали. Слышны были ругательства, насыщенные веселым цинизмом. Скандальных явлений, как во времена первых выставок импрессионистов, я не наблюдал.

Парижская публика, очевидно, уже привыкла к любым шумным выступлениям «левых» художников и равнодушно поглядывала на их творчество.

Когда я почувствовал, что голова моя устала и отказывается работать, я попрощался с кубистами и вернулся в отель.

Опорожнив бутылку, я взялся за литературу. Когда брал в руку перо, я всегда вспоминал Эдмона Гонкура. Он хорошо знал творческие страдания литератора. Вот, что он писал:

«Какой счастливый талант художника по сравнению с талантом писателя. У первого приятная деятельность руки и глаза, у второго — пытка мозга. Для одного работа — наслаждение. Для другого — мука».

Итак, передо мной пытка мозга.

\*\*\*

Положив на стол новенький блокнот, я задумчиво поглядел на висевшую над столом большую фотографию. Это была знаменитая греческая скульптура — богиня победы Ника.

— Моя любимая Ника, дорогая богиня, — прошептал я, — помоги осилить эту тяжелую статью...

Я смело взял ручку и начал писать. Я заглядывал в записную книжку и выуживал из нее удачные мысли, записанные мною, когда я изучал кубистов. Я отогнал налетевшую усталость и внушил себе мужество. Я не сдавался. Под утро, окончив статью, я встал и подошел к открытому окну подышать ночным свежим воздухом. И отдохнуть.

Улица еще спала. Над синевшими крышами погруженных в глубокую дрему домов висело тревожное бледно-желтое облачко — отсветы парижских огней.

Подышав ночной свежестью, я вернулся к столу, собрал нервно написанные блокнотные листы и пронумеровал их. Было девять страниц! Что же, неплохо... Статья написана. Понравится ли она редактору? Читателям?

Мне кажется, что главное схвачено. Есть тема, характеристика, композиция и неплохой язык. Но это мое мнение... Оно не решает судьбу статьи!

Разглядываю ночную улицу Сен-Жак и думаю о ее мрачной истории. Порой усталый мозг рисует мне толпы черных теней. Они приближаются к отелю и тают. «Кто они? Зачем они приближаются к отелю?» Недавно мой приятель-эмигрант, директор русской Тургеневской библиотеки, знаток истории Парижа, рассказывал мне, что на нашей улице было расстреляно тысячи коммунаров и среди них известный прокурор Рауль, которого называли совестью Коммуны... Никогда не думал, что такая тихая, беспечная улица и такая кровавая история... Оказывается, что камни, по которым я хожу, в крови... Надо отсюда удрать...

В пятницу, в десять часов утра, я уже был в редакции «Парижского вестника». Редактор меня принял с подчеркнутой любезностью. Он взял у меня статью и голосом, полным дружеского тепла, сказал:

— Вы аккуратный месье. В газетной работе это немаловажное достоинство.

Потом он увлекся статьей. Читал он быстро. Я подумал: «При таком чтении не все у него останется в памяти». Выражение его лица казалось доброжелательным. Жесты были спокойны.

— Ну, что же, — сказал он врасстяжку. — Неплохо. Она пойдет. Вы у меня будете работать.

Немного спустя, добавил:

— Ваш литературный псевдоним?

— А. Курганний.

— Хорошо, месье Курганний. Несколько слов об оплате вашего труда.

Я насторожился.

— За большие статьи будете получать семь франков, за малые — пять.

— Маловато, месье Белой.

— Да-а-а,— протянул он. — Деньги небольшие, но учтите, месье Курганний, газета существует на средства эмигрантов.

И, помолчав, добавил:

— Могу вам предложить еще одну работу — корректуру в нашей типографии. Это еще пять франков. Вас, месье, устраивает?

— Как вам сказать, месье редактор? Не очень...

— Это все, что я могу для вас сделать.

Я сухо поблагодарил его, сказав, что он принадлежит к редкой категории добрых людей. Получив в кассе семь франков, я ушел. Белой догнал меня и на ходу сказал:

— Делаю вам второй заказ... Напишите статью о тротуарных художниках, об «Орде».

— Хорошо.

— Тоже в пятницу, к десяти часам. Договорились? Желаю вам успеха.

— Благодарю вас.

И разошлись.

\*\*\*

Вот что я написал о кубистах.

Отцом кубистов следует считать не Брака, а Сезанна. Брак только развил известную формальную идею Сезанна: «Трактуйте природу посредством цилиндра или шара и конуса, причем все должно быть приведено в перспективу, чтобы каждая сторона всякого предмета, всякого плана была направлена к центральной точке». Брак довел эту идею до логического предела, придав ей объективный характер.

Название «кубизм» это течение получило совершенно случайно, как случайно получил свое название импрессионизм. На том же основании открытие Брака можно было назвать «цилиндризмом» или «шаризмом».

В основном, кубизм является реакцией против импрессионизма.

Импрессионизм — школа, существующая уже около ста лет. Школа, выросшая на открытиях ряда великих художников Ватто, Тернера, Бонингтона, Делакруа и

Моне, знаменитых спектральных открытиях французских физиков. Школа, научившая художника чувствовать и выражать современность.

Импрессионисты развили и расширили палитру, дав новое звучание слову «цвет». Художники начали писать красками всего спектра. Стали использовать желтые, оранжевые, красные, зеленые, лиловые и особенно синие краски (передающие глубину воздуха).

Кубисты упростили палитру, оставив только землянистые охры, умбру и черную краску. Краски, нужные для характеристики формы. Сезанн не был таким кубистом. Его палитра — одна из богатейших в истории живописи. В своих выступлениях кубисты заявляют, что они стремятся создать искусство, где основой будет поэзия формы. Они говорят: «Импрессионисты показали поэзию цвета, мы покажем поэзию формы». Красивые слова. Я глядел на полотна Глеза, Метценже и Лефоконье и искал в них хоть слабые следы поэзии, но их не нашел. Это только технические опыты, которыми кубисты человека с его страстями, радостями и страданиями никогда не передадут. Кубисты помышляют писать портреты. Но это им противопоказано. Они отказались от линии и разрушили контур. Их тематика очень бедна. Тематика отца кубизма Сезанна велика и богата.

Заслугой кубистов являлось их постоянное стремление придать фактуре живописное значение, но и тут они показали себя бессильными. Часто, когда не хватало живописных средств, они прибегали к помощи реальных предметов и вещей, наклеивая их на холст. Таким образом, живопись была как бы дискредитирована.

\*\*\*

В воскресенье рано утром я поспешил к ближайшему газетному киоску. Продащица в черной пелеринке и темно-коричневом чепчике старательно раскладывала на щитах свежие газеты.

— Скажите мне, пожалуйста, мадам, — обратился я к ней, — русская газета «Парижский вестник» у вас имеется?

— Имеется, месье.

— Сколько номеров их у вас?

— Три, месье.

— Дайте мне, пожалуйста, все три номера.

Она на меня добродушно поглядела, улыбнулась и сказала:

— Вероятно, в газете о вас пишут?

— Вы, мадам, не ошиблись.

Газеты я крепко держал в руке, точно кто-то пытался их у меня вырвать. Выйдя на бульвар Араго, я сел на скамью, развернул одну из газет и с усиленным пульсом прочел свою статью. Никаких редакционных поправок. Как это приятно! У меня было такое ощущение, точно счастье в моем боковом кармане. Я поглядывал на плывущие надо мной утренние облака, и мне почудилось, что они окрашены в необыкновенные, праздничные тона.

Вечером в «Ротонде» меня уже нетерпеливо ждали друзья. Увидев меня, Федер весело бросил:

— Амшей, мы тебя и вина ждем!

— Рад вас угостить, — сказал я, — только к вам просьба. Пощадите! Не разоряйте меня! Я еще не богат.

Федер встал и, высоко подняв стакан красного вина, вдохновенно сказал:

— Я пью за молодого и пока еще скромного и честного критика... Верю, что он не изменится!

После выпивки я им подробно рассказал, как писал статью.

Друзья дружно смеялись.

В тот же исторический вечер в «Ротонде» Федер меня познакомил с известным художником, старым парижанином — Александром Альтманом.

Узнав, что я автор статьи, помещенной в «Парижском вестнике», он подсел ко мне и, внимательно вглядываясь в мое лицо, сказал:

— Хочу вас пригласить в мастерскую и показать свои работы. Надеюсь, что вы придете. Вот вам, — добавил он, — моя визитная карточка. Жду вас завтра в четыре часа. Когда еще светло.

Я обещал прийти.

\*\*\*

В среду, в три часа я направился к Альтману. По дороге встретил Федеру.

— Куда, дружок, торопишься?

— К Альтману.

— Не ходи.

— Почему?

— Пожалеешь. Он тебя утомит и замучает рассказами о себе. Больной человек. Он может целый день говорить о творчестве Александра Альтмана. Эгоцентризм в редкой форме. Все мы его боимся. Избегаем. Как только к нашему столу подсаживается — удираем.

Я Федеру поблагодарил за информацию.

В четыре часа я был у Альтмана. У него была большая, великолепная, со стеклянным потолком мастерская. На стенах висели старинные ковры и в золотых рамах его работы. Посредине мастерской стояли два больших винтовых мольберта. В углу стоял небольшой стол с двумя креслами. На столе красовались две с пестрыми наклейками бутылки и в дорогих блюдах закуски. Альтман взял меня дружески под руку и с преувеличенной любезностью сказал:

— Дорогой месье Курганый, посмотрим мои работы и поговорим о них.

Посадив меня перед мольбертами, он показал большую серию пейзажей и натюрмортов.

— Я своей жизнью доволен, — сказал он, дав понять, что Фортуна не покидала его. — Я не знал пинков, которыми Париж щедро угощает молодых художников. Обо мне всегда писали. И хорошо писали.

И, указывая на книжный шкаф, наполненный газетами и журналами, гордо добавил:

— Все это отзывы о моем творчестве. Художники мне завидуют... Обо мне даже ходит слух, что в моей мастерской стоят шкафы, наполненные отзывами о моих работах. Меня хвалили. Безмерно. Я уже захваленный художник.

Он закурил трубку.

Я хмуро улыбнулся и подумал, неужели он меня пригласил только для того, чтобы похвастаться изобилием отзывов о своей живописи?

— Я вас пригласил, — сказал Альтман, — и показал свои работы не для того, чтобы вы написали обо мне еще один хвалебный отзыв.

И, погодя, добавил:

— Французы, как женщины, страдают одним неизлечимым недостатком: они забывчивы. И поэтому им нужно каждый год напоминать о себе. Я — глубокоуважаемый художник. В городке под Парижем, где я живу летом, мэрия за мои долгие и честные труды одну улочку назвала рю Альтман. Как видите, я высоко оценен. И любим.

И, докурив трубку, стал выколачивать ее и вновь набивать янтарным табаком. Потом продолжал:

— К вам одна просьба: написать обо мне книжку, чтобы ее читали, как интересный рассказ или роман.

Сдвинув брови, он, молча пыхтя дымком, внимательно разглядывал меня.

— Пойдемте, месье Курганний, к столу, — сказал он. — Вы любите устрицы и старое, выдержанное красное вино? — спросил он.

— Люблю.

— Сядем за стол.

Сели.

Он налил мне и себе вина. Потом поднял бокал и весело, торжественно сказал:

— Я пью за дружбу между художником и критиком. Без этой дружбы искусство развивалось бы очень медленно. Вы согласны со мной? — спросил он меня.

— Не совсем, — ответил я. — Вы, месье Альтман, роль и значение критика слишком преувеличиваете.

Потом, допив бокал и улыбаясь, я добавил:

— Не следует думать, что без утреннего пения петуха солнце не взойдет.

Альтман рассмеялся.

— Вы в Париже новый художник, — продолжал он, — и меня мало знали. Кто я? Какой школы живописец? Реалист или формалист? Какого стиля я придерживаюсь? Ничего не знали, но теперь, после знакомства с моими работами, вы, конечно, будете меня знать.

И, помолчав, четко и медленно добавил:

— Я импрессионист. Ученик Моне, Писсаро, Сислея. Они мне дали знания, технику, методы. И любовь, и искренность.

Он увлеченно рассказывал о своем творческом пути и ранних увлечениях, а я делал вид, что внимательно слушаю его, благодушно улыбался и изредка кивал головой.

В это время вспоминал, что о нем рассказывал Федер.

...Альтман — несомненно, талантливый художник, но ему не хватает чувства современности. То, что он делает, принадлежит не сегодняшнему, а позавчерашнему дню. В его живописи есть что-то старомодное. Трудно сказать, в чем оно. Но оно чувствуется. Может быть, в его приукрашенном и приутоженном импрессионизме. Ну, что еще тебе о нем сказать? С нуждой не дружит. Бедных не уважает...

— Пейте, месье Курганный, — слышу я ласковый голос Альтмана.

Я решил ответить дружеским тостом:

— Пью, — сказал я, — за ваше удивительное трудолюбие, — и, подумав, добавил, — и за то, что всю жизнь вы отдали живописи.

Он был доволен и тронут моим тостом.

Лицо его выражало желание сказать мне что-нибудь приятное, и он любезно сказал:

— Заходите, когда вам захочется.

Так началась моя литературная жизнь — отхожий промысел.

## Скульптор Синаев-Бернштейн

1912 год. Дождавшись конца сентября, я надел вычищенное бензином летнее пальто, широкополую серую итальянскую шляпу и отправился в гости к моему меценату и учителю жизни, известному скульптору Синаеву-Бернштейну.

Старый мастер жил в аристократическом районе Триумфальной арки. Этого требовали его богатые, тщеславные заказчики. Он имел большую, комфортабельную мастерскую и ежедневно увлеченно работал. В «Ротонде» поговаривали о том, что Синаев, под влиянием возрастных изменений, потерял вкус к скульптуре. Скульпторы в кафе «Ротонда» злословили. Синаев никогда не терял вкуса к скульптуре, без которой он не мог и дня прожить. Он хорошо знал и любил скульптурное ремесло. Легко работал. Мрамор, камень и глина охотно подчинялись его опытной руке. Он работал лично, без помощников (так называемых финитропов). Ему удавалось всегда улавливать сходство с моделью. Заказчики им были довольны. В салонах, в скульптурных отделах часто можно было встретить скульптуры в его стиле. Новаторством, как и все работы Синаева, они не блистали, но ярко свидетельствовали о большом мастерстве их автора.

Человек он был добрый, отзывчивый, но болезненно самолюбивый. Видно, тридцать лет неустанной борьбы за свое скульптурное место в Париже тяжело

отразилось на его характере. Об искусстве с ним нельзя было говорить. Стоило мне коснуться какого-нибудь нового имени в скульптурном мире, Синаев вспыхивал и, перебивая меня, яростно бросал свои покрытые ревностью и злостью слова. Он не признавал новаторов, даже такого гения, как Роден. О его скульптурах он иронически говорил, что это «мешки с камнями». Не признавал он также Бурделя и Майоля, говоря, что это эклектики, наивные подражатели грекам. Особенно он ругал скульпторов, живших в Латинском квартале.

— Бездельники, страдающие манией величия! — цедил он.

Его раздражение быстро накалялось.

— Эти богемисты после нескольких лет жизни в вонючих отелях и кафе хотят получить орден Почетного Легиона и чековую книжку. Не выйдет! В Париже, дружок, надо десятки лет работать, как першерон, и тогда, — голос его театрально падает, — у вас будет право на деньги и славу. Легок труд только дельца.

Время от времени Синаев среди своей богатой клиентуры устраивал за двадцать франков мою картинку (сценки парижских кафе, я их писал на картонках). Мечтать о большой сумме я не имел права. Покупателей своих я не знал, да и не стремился с ними знакомиться. Долго и терпеливо ждал я дня, когда мэтр, торжественно сидя в высоком гобеленовом кресле, под сиявшим в золотой раме орденом Почетного Легиона, вручал мне двадцать франков! Какая большая сумма! Какое волнующее счастье — писать картины и продавать их в Париже!

Сколько, вспоминая, головокружительных планов создавал я, сидя за угрюмыми и липкими столиками кафе! Воображение рисовало мне чудесные поездки в Италию. Удачные этюды. Персональная выставка у крупнейшего маршана. Восторженные статьи в лучших журналах и газетах. Директор Люксембургского музея интересуется моей биографией. На мне, конечно, английский, стального цвета костюм и лаковые туфли. Ежедневные завтраки, обеды, ужины. С Парижем и критикой — дружба. Пора заискивания перед ними кончилась. Какие блестящие планы!..

\*\*\*

Однажды я отправился к Синаеву без корыстной цели. Просто посидеть в богатой мастерской и послушать старого парижанина. В кармане у меня позванивали три серебряных франка, и Париж мне не казался недоступным. Был весенний лилово-розовый вечер. С сердцем, до краев наполненным радостью, я блуждал по паркам и улицам. Внимательно рассматривал нарядную толпу, позеленевшие от парижских дождей памятники и фонтаны, выцветшие и облезшие афиши, пестрые витрины магазинов. Заглядывал в маленькие дворики, где неожиданно встречал удивительную классическую архитектуру. Жадно вглядывался в уже засыпавшие набережные и вдыхал остро пахнувший мулями и смолой речной воздух. Незаметно я попал в район Триумфальной арки, а, попав туда, я не мог не вспомнить о «Марсельезе» гениального Рюда. Меня всегда волновала эта крылатая, точно бурей охваченная, зовущая к победе женская фигура. Я полюбил ее. Бывали дни, когда я думал о ней, как о живой. Часто я приходил к ней поделиться неприятностями, горем. И она, казалось, успокаивала меня, обнадеживала. И сейчас, глядя влюбленно на нее, я ее приветствовал:



«Привет, привет, моя очаровательная возлюбленная!»

Я чувствовал, что она рада моему приходу. Отдохнув около нее, я пошел к Синаеву. Через минут пять я уже стоял перед темно-зеленой дверью, ведущей в знакомый, усыпанный розовым гравием дворик с могучими, гостеприимными каштанами.

Синаев меня встретил удивительно радушно. Ласково поздоровался и предложил свое любимое, обитое гобеленом кресло.

Поставил передо мной старинной работы ореховый столик, принес чашку ароматного кофе и серебряную вазу, доверху наполненную шоколадным печеньем, и, улыбаясь, мягко сказал:

— Угощайтесь, милый друг, и рассказывайте, что делается на вашем чудесном Монпарнасе. Только поменьше о богемистах, — добавил он.

На Синаеве был новенький, из тонкого полотна, рабочий халат. Ослепительной белизны модный воротничок. Глаза, как всегда, потухшие.

Я рассказал ему о первом шумном выступлении независимых художников-кубистов.

— Все это, — прервал он меня, — шарлатанство. Гешефтмахеры. Время их скоро развенчает. Пройдет пяток лет, и их забудут.

Упрятав беспокойную голову в широкие плечи, он зашагал по мастерской.

— Знаете, кто поддерживает этих молодчиков? — спросил он. — Не знаете? Маршаны. Хозяева парижской художественной жизни. Это они создают новые модные школы, чтобы потом хорошо на них зарабатывать. Модный товар легче сплавить. Особенно иностранцам. Поняли, мой друг?

— Да, — робко вставил я, — но о них критика тепло отзывается, новаторами считает, будущность обещает...

Синаев склонил голову, глаза его налились кровью.

— Какая критика?! — прошипел он. — Никогда не говорите мне о критике. У нас нет критики. Есть маршаны и их агенты. Критика здесь ремесло, хорошо оплачиваемое. Я никогда не встречал опрятных критиков и никогда не видел честных маршанов.

Усилия излить как можно больше желчи утомляли его мысль. Синаев передохнул, и я, воспользовавшись этим, спросил:

— Неужели, дорогой мэтр, все парижские критики дельцы? И все они продаются?

— Да, все, — ответил он резко.

— Не верю, не может быть! — сказал я. — Вздор! Есть скромные и честные критики. Люди с большим, светлым умом и теплым сердцем.

Синаев посмотрел на меня с недоброжелательством, смешанным с жалостью.

— Не говорите мне об этих дельцах! — и, подавляя раздражение, он громко продолжал:

— Я их хорошо изучил. За дюжину устриц и бутылку вина они вам все напишут: что вы — Делакруа, Рембрандт и что ваши картины могли бы

украсить Лувр... Все напишут, все. У меня с ними разговор короткий: вон из мастерской или...

Он улыбнулся. Это была улыбка, полная иронии.

— Или великолепный обед с коньяком и ананасами, — полушепотом добавил он. — С ними иначе нельзя. Очень важно, разумеется, быстро оценить стоимость шкуры пишущего.

Несколько минут он молчит.

Внимательно рассматриваю его работы. Бледно-желтые и голубоватые мраморы и серые камни, высеченные опытной, уверенной, но не взволнованной рукой.

Рядом со мной в мраморе бюст молодой женщины. Удивительно мягкое лицо с вьющимися, любовно отделанными волосами. Бюст был укреплен на высоком станке и торжественно возвышался над всеми другими скульптурами.

Чувствовалось, что Синаев работу эту любил, высоко ценил и окружал гордым вниманием.

За открытым большим окном — парижский картинный закат.

Гаснущее желтое небо и пламенный шар, медленно и неохотно спускающийся за высокие лиловые крыши соседних домов. Потом шар исчез. Все скульптуры покрылись легким сумраком и потеряли свои очертания.

Порыв вечернего ветерка. Шевелятся занавески из прозрачной зеленой ткани. Запах каштанов, острый и сладкий, наполняет мастерскую.

Мы сидим неподвижно, восхищаясь наступающими парижскими сумерками. Момент поэтический.

— Какой великолепный вечер! — шепчу.

— Скажите, — спрашивает Синаев, — кто это критиканствует в «Парижском вестнике»? Не знаете, что это за тип?

— Знаю.

— Фамилия его настоящая?

Я назвал свою фамилию (Курганский — мой литературный псевдоним). Сумрак скрыл выражение его лица, но я почувствовал, что мое лицо сверлят два горящих изумленных глаза.

— Вот как! А я и не подозревал. Значит и вы, мой юный друг, критик! Критик! Критик! Хорошо! — повторял он.

С ним творилось что-то неладное.

— Идем в кафе! — вдруг воскликнул он. — Сейчас же! Нет, не в кафе, в ресторан.

И потом полушепотом добавил: «Пошли, пошли...»

Минут через пять мы уже шли по густо посиневшей сумеречной улице.

— Только не ломайтесь, мой друг, — слышу я голос, проникнутый сердечной дружбой. — Зайдем в недорогой, но чистенький ресторанчик. Терпеть не могу этих грязных и вонючих баров. Мы не собираемся кутить. Поужинаем. Только поужинаем...

Мы зашли в небольшой, уютный ресторан и сели за угловой столик. Ярко горели газовые лампы. Пахло скисшим вином, табаком и газом.

— Что вы любите, дружок? — спросил Синаев.

Из озорства мне захотелось ответить языком меню аристократического ресторана «Мирабо», но, подумав, я сказал:

— Жареный картофель, фасоль, мули.

— Что вы! Ведь это меню нищих, голодающих мазилок, — воскликнул он. — Поешьте, как следует, как настоящий парижанин.

— Гарсон! — и он начал шептать что-то быстро подошедшему и услужливо опустившему лысую голову официанту.

Впервые наблюдаю незнакомые суетливые жесты скульптора и думаю о тайниках его души. Кажется, что она, как земля в тундре, никогда глубоко не оттаивала. Сейчас холодное пламя коснулось и растопило только ее верхний тонкий пласт.

— Хотите, я научу вас пить и есть? — спросил он.

Я улыбнулся.

— Не улыбайтесь. Пить и есть — большое искусство. Да, искусство! Гарсон, принесите бокалы, бутылку вина и бутылку коньяку. Приходите в воскресенье, — шепотом заговорил он. — Поедем в Сен-Клу. Вы были когда-нибудь в этом чудесном городке? Париж в сравнении с ним — клоака. Вы любите провинциальные ресторанчики? Чудесные уголочки! Вот где можно сытно и вкусно пообедать. Покатаемся по Сене. Полюбуемся живописными берегами. Для художника — это большая радость! Ну, давайте чокнемся!

С подчеркнутой любезностью он подал мне бокал вина, до краев наполненный красным вином.

— За ваше здоровье! Только пить до дна! — произнес он.

Я вежливо кивнул головой. Рядом с нами группа пожилых, подвыпивших французов. Их горячие движения кажутся искусственными. Они дружно вполголоса поют модную уличную песенку «Мариетту». Завидую им. Едят, пьют вино и за это не обязаны писать статьи о скульпторах. Их шкуру никто не ошупывает и не оценивает. Счастливицы!

— Ну, пейте, мой святой Антоний!

После второго бокала голос его немного охрип. Лицо покрылось розовыми пятнами. Жесты стали сдержанными. Он тяжело дышал. Неожиданно он заговорил о родине:

— Скажите, дорогой, письма из России получаете? Очень хочется хоть одним глазом на миг взглянуть и подышать... Там, на моей Украине... тихие речки, мальва, аисты, арбузы... высокое небо.

Он задумался.

— Выпьем за украинское небо и мальву! — сказал он.

Выпили.

Пристально глядя на меня, с трудом передохнув от хмеля, он сказал:

— Поговорим о скульпторах. Знаете, мой дорогой друг, настоящая парижская слава приходит к нам, когда сердце и желудок уже начинают сдавать. Ко мне имя пришло тоже, когда стукнуло пятьдесят лет. Теперь обо мне пишут, меня покупают... Имею орден Почетного Легиона. Я не могу жаловаться на свою судьбу, но... я устал и очень постарел. Не тот Синаев, который мог работать двадцать четыре часа в сутки. Не тот... Чтобы поддерживать свою форму — нужны силы, а их у меня очень мало... На Монпарнасе думают, что я пресытился милостями Парижа и теперь отдыхаю от трудов. Неверно. Работаю. Но мне, как старому актеру, нужно, чтобы два-три раза в году кто-нибудь аплодировал, чтобы моя фамилия появлялась в газетах. Помелькала. Публика быстро и охотно забывает своих любимцев. Поняли меня? Больше мне от критиков ничего не нужно. Ничего.

И, с необыкновенной для него мягкостью, добавил:

— Зачем вы занимаетесь критикой? Живопись лучше критики. Лучше быть голодающим художником, чем сытым критиком. Выкиньте за окно ваше перо и держите в руке только кисть.

И после молчания:

— Ну, давайте выпьем за безвестных скульпторов-тружеников! Першеронов, умирающих у станка от разрыва сердца.

Опять выпили.

Не докурив старой папиросы, он брался за новую. И, глядя мне в глаза, сказал:

— Вы хотите, мой юный друг, доказать, что не продаетесь и продаваться не будете? Так? Но ведь вы только вступаете на этот скользкий путь. Вы не знаете, каким будете через два-три года. Париж вас обязательно изменит. Вы не первый и не последний.

И, сдерживая себя, прибавил:

— Если вы себя считаете честным критиком, напишите о творческих страданиях, которые молодой скульптор здесь переживает. О борьбе, которую он здесь ведет, чтобы не погибнуть. Это страшная борьба. Понимаете?

И погода:

— Напишите о моих провалах, неудачах. О том, как часто приходило ко мне опустошающее безверие. Вы знаете, что значит потерять веру в себя? Это замирание пульса. Путь к творческой смерти. Да, к смерти...

И прибавил:

— Вот в такой тяжелый момент суметь укрепить веру в себя. Надо уметь...

И после минутного молчания:

— Ежедневно работать, напрягать свою волю и ежечасно внушать себе — ты талантлив. Ты выйдешь на первую линию. Ты победишь. Работать даже тогда, когда работа тебе не приносит удовлетворения. Я не сдавался. Работал, как черт. Худел... Голодал... Хворал, но работал. Вокруг меня шумел Париж с его кафе, ресторанами, выставками, салонами, а я все работал. Критики об этом писать не любят и не умеют.

Синаев устал и смолк. 12 часов ночи. Сонный официант вежливо попросил нас уплатить за съеденное и выпитое и оставить ресторан.

— Мы закрываемся, — прошептал он.

Синаев достал бумажник и отсчитал следуемые деньги.

Еле держась на ногах, мы прошли меж опустевших столов и вышли на улицу. Повеяло свежестью осенней ночи. Тускло горели газовые фонари. Было тихо. Против нас, озаренный бледным светом окон ресторана, у дерева стоял фиакр. На козлах дремал толстый кучер. Его большой клеенчатый цилиндр съехал на бок. Под его усами чернела забытая тяжелая трубка. Шатаясь, Синаев подошел к извозчику и, с напускной развязностью, произнес:

— Довольно, друг мой, спать! Отвези этого охмелевшего богатого иностранца в его роскошный отель, . . . на улицу Сен-Жак в отель «Генрих Четвертый».

И, проворно сунув несколько монет в карман толстяка, бросил: «Смотри, не урони его! Он мне очень нужен!»

Я залез в фиакр. Он зашатался, задрожал и лениво поплыл по уже засыпавшим улицам. Убаюкиваемый ритмичным покачиванием, я быстро уснул.

Наступило воскресенье. Наспех побрившись и позавтракав чаем с сухарями и моим дежурным блюдом «бри», я отправился на Триумфальную площадь. Был серебряный поэтический день. Из-за легких облаков показывалось небольшое, тусклое, точно марлей затянутое, равнодушное солнце. Глядя на Париж, я вспомнил нежные пейзажи королей французского неба — Коро и Будена. У Арки Победы я остановился, поклонился моей любимой «Марсельезе». В тот день я особенно жадно и любовно вглядывался в нее, тайно мечтая о ее поддержке.

На ее больших крыльях, казавшихся бурей гонимыми облаками, слабо горел отблеск раннего осеннего неба.

— Как ты советуешь, мой кумир, — шепотом обратился я к ней, — идти мне к скульптору или вернуться в мой отель?

В глазах кумира я прочел: «Вернись в отель».

— Неужели тебе не жалко меня?

И я прочел: «Не пой Лазаря».

Я почувствовал себя пристыженным. Спорить с моим безжалостным кумиром было бесполезно. Постояв перед ним несколько минут в горестном размышлении, я прошептал: «Бездушная. . .» И, не прощаясь с ней, медленно побрел обратно в свой унылый отель.

## Влюбленные

1912 год. Они появлялись на Сен-Мишеле, как только сумерки мягко окутывали бульвар легкой синевой, и шли вверх от музея Клюни к площадке Обсерватуар.

Они шли медленно, тихо и молча. Дойдя до «Египетского кафе» они останавливались, несколько минут рассматривали сумеречное небо и шедших

вверх и вниз веселых людей. Потом они неторопливо усаживались на стоявшую против кафе под черным деревом равнодушную скамью. Склонившись к своему возлюбленному, девушка клала свою небольшую голову на его плечо, а он свою возлюбленную скульптурно обнимал. И застывали. Так они сидели около часа.

Яркий газовый свет, падавший из дверей и окон кафе, театрально их освещал. Я их хорошо рассмотрел. Лица — скромные, спокойные и простые. Резкие звуки джаза, вырывавшиеся из дверей кафе, и уличные песни подвыпивших художников и студентов, окружавших кафе, их не беспокоили. Потом влюбленные впадали в привычную и приятную дремоту.

Часов в десять, когда движение и шум на бульваре усиливались, возлюбленный крепко обнимал свою возлюбленную и оба засыпали. И казалось, что передо мной каменная глыба работы ранних греков. И веяло от них также чудесной скульптурой Родена «Поцелуй».

Все назойливее становился шум бульвара и кафе, душнее был, отравленный газом и вином, ночной воздух Сен-Мишеля, а они спали каменным сном.

Проходя мимо них, я всегда на несколько минут останавливался, пристально и с жаром их рассматривал и напряженно думал об их жизни, судьбе... Кто они? Чем занимаются?

Почему нужда их ежедневно гонит на ночной и пьяный Сен-Мишель? Как-то раз я близко подошел к ним. Мне хотелось проверить, шепчутся ли они между собой, но они крепко спали.

В другой раз, тронутый их таинственным, волнующим образом, я бросил им на колени несколько нарциссов, но никакой реакции не было.

Моя память, умеющая хранить и беречь прошлое, сохранила еще одну яркую сцену, связанную с этой влюбленной парой.

Однажды поздно ночью я возвращался домой и по привычке шел по Сен-Мишелю. Проходя мимо моих возлюбленных, я, конечно, не мог не остановиться, чтобы передать им мой сердечный привет. Глядя на них, я всегда ощущал радостное волнение, наполнявшее меня большой нежностью к ним.

Я стоял и глядел на них.

И вдруг из кафе выскочила молодая женщина и, бросившись на соседнюю скамью, руками охватила голову и истерично стала орать: «Ma tete, ma tete!» («Моя голова, моя голова!»)

Ее обступила толпа. Начали ее успокаивать, но молодая женщина продолжала кричать. Ее страшный, пугающий крик раздавался по всему бульвару и, казалось, достигал черного неба и волновал сонные звезды.

Я поглядел в сторону моих окаменевших влюбленных. Меня интересовало, как они в этот момент будут реагировать, но они беспробудно спали.

Рисовать их было неинтересно. Это была бы только начатая глыба, которую скульптор собирался обсекать. Ни в одном парке или саду в таком виде ее нельзя было поставить. Она бы выглядела изолированной и полуживой.

Я рассказал об этих влюбленных Мещанинову. Он обещал пойти на Сен-Мишель ночью. Поглядеть на них и, «если захватит и увлечет», вылепить их.

Вылепил ли он их? Наверд ли.

## Осенние миниатюры

Она поправила выбившиеся из-под небольшой шляпки, похожей на ежа, золотистые волосы и упрямо, как-то жестко сказала:

— Я не принимаю никаких угощений, подарков. Ничего есть не буду. И пить не буду.

— Да почему?

— Так. Не все ли равно — почему. Впрочем, быть может, после того, как привыкну к вам... но теперь ни за что.

— Странно. Ничего не понимаю. Но ведь я вас целовал. Все ваше тело целовал. И как! Неужели вам неприятно пить мое вино и есть мой шоколад? Или аппетит у вас — интимная тема?

— Вы — глупенький. Тело мое меня не делает рабыней, а вот ваше вино или деньги или подарки — сделают. Попаду в петлю!

Мы сидели в одном из тех мрачных кафе, где мысли приходят в голову, окутанные прозрачным крепом и ароматом осеннего разложения, где желания и воспоминания о прошлом галлюцинируют. Были поздние, холодные сумерки. За темными окнами два лиловых силуэта то сливались, то разбегались. Где-то кричал парходик. И его короткий, подавленный крик был похож на крик больного ребенка.

Она тихо, точно молясь, рассказывала:

— Он был богат. Немного добр, немного умен, немного романтичен, но больше всего хитер. Одевался со вкусом, с тем вкусом, который приобретается, чтобы привлекать легкомысленных, быстро забывающихся женщин. Это было полное рабство портного, шляпочника и сапожника. Любил яркие, сильно пахнущие цветы. И, кажется, усердно читал новых поэтов. Все.

Как-то находясь в его вычурной комнате, украшенной гравюрами и офортами новейших художников и японской лакированной мебелью, он, нежно обняв меня, торжественно произнес: «Дорогая, я тебя никогда не оставлю. Я сделаю все для тебя. Только позови».

Я тогда загадочно улыбнулась и в честь такого живописного восклицания предложила съездить в Версаль и там пышно поужинать.

Он красиво согласился.

Пять месяцев спустя я вспомнила об этой романтической фразе. Женщины великолепно помнят подобные фразы. К тому же я была больна. Лежала в скучной и одинокой комнатке, которая на меня действовала как нищета. Я встала, подошла к окну. Крыши, покрытые ярким, изумрудным мхом, бытовые трубы, похожие на забытые памятники, развешанное кем-то пестрое белье на сильно натянутой веревке — все мне показалось безнадежным и мертвым. Невероятная усталость, а главное, бессилие заставили меня опять лечь.

Вечером я ему позвонила. Его голос словно изменился. Мне показалось, что говорил не он, а его брат, двойник.

Голос сказал мне: «Милая, сегодня не могу. Завтра буду. Что с тобой?»

На следующий день он явился. Причесанный, вытуженный. Поцеловал с достоинством, похожим на приговор, мою побелевшую руку. Долго глядел на мое бледно-кремовое одеяло, на котором лежал носовой платок. И сказал: «Милая, что с тобой? Фи, как это нехорошо».

Я искусала губы до крови. Потом, сделав отчаянное усилие над своей волей, я прошептала: «У меня нет денег».

Он по-княжески всунул в жилетный карман два выхоленных пальца и вытащил новенькую двухфранковую монету.

Мои губы были влажны от крови, и я чувствовала, как отдельные капли стекали на дрожавший подбородок. Он заметил это и спросил, почему на губах моих столько крови. Я его быстро успокоила, заметив, что у меня лихорадка.

«Пустяки», — сказала я.

Я лежала как бы в беспамятстве и думала, как быть с новенькой монетой. Ах, Боже мой, как мне было тяжело! Я никогда не забуду этого дня. Я сразу постарела на несколько лет. Спрятать монету — подумает, что я из нужды взяла. Бросить на пол и расхохотаться — получится слишком драматично. Швырнуть в его мерзкое лицо и вдобавок плюнуть в его темно-зеленоватые глаза — скандал и черт знает что. Я спрятала.

Через две недели я получила небольшой белый конвертик. Мы встретились в Люксембургском саду. Был пасмурный день. Мы остановились возле театра марионеток для детей. Он мягко, как-то неприятно заговорил. Я небрежно отвечала, избегая его взгляда. Вдруг он решительно повернул ко мне лицо. Я не выдержала. Быстро вырвала из моего ридикюля новую монету, обжигавшую мне душу, и со всего размаху швырнула прямо в его лицо. Бросилась бежать. Когда я, усталая и разбитая, вернулась к себе — силы совершенно меня оставили. И я заснула. В кровати я пролежала после этого ровно два месяца.

Вот почему я не принимаю никаких угощений. Не ем и не пью с мужчинами. Ну, а тело — тело для меня ничего особенного не представляет. Я его не чувствую.

Пароходик еще кричал. Два силуэта погасли и слились с ночной синевой.

## Сара Бернар

1912. Последние колоритные дни здешней осени. Опять увлекся живописью. Пишу уличный пейзаж. Вид Сен-Жака из моего окна. Стук в дверь моего номера — гарсон принес пневматичку. Редактор «Парижского вестника» Белой просит меня в субботу, часов в девять утра, зайти в редакцию.

Я пришел. Сажу в кабинете редакции.

— Сходите, мон шер, — сказал редактор, крепко пожимая мне руку, — в театр Сары Бернар и зарисуйте знаменитую актрису. Ходят слухи, что после этого сезона она покидает сцену. Я вам дам письмо к администратору театра.

Я согласился.

На следующий день я отправился в театр.



Я передал письмо администратору и получил пропуск. Билетерша повела меня в партер и усадила на одно из первых свободных мест.

Я с волнением ждал спектакля. Шла любимая пьеса Сары Бернар «Дама с камелиями». С большим вниманием я разглядывал собирающуюся публику. Чувствовалось, что люди пришли попрощаться со своей любимицей и выразить ей свою благодарность за те душевные радости, которые она в течение всей своей творческой жизни доставляла публике.

Я знал, что художников Сара Бернар покоряла своей выразительной красотой. Ее живописная и большая голова, высокая шея, гибкий торс и особенно тонкие, нежные руки, какие я видел у средневековых мадонн, были полны обаяния. Многие парижские художники втайне мечтали написать ее портрет. И конечно же, с ее поэтичными руками. Я вспомнил замечательный портрет Сары Бернар, написанный отцом французского реализма Бастьеном-Лепанжем. Сколько в этом портрете грациозности, поэзии и любви к модели!

И вдруг около меня появилась другая билетерша. За ней тяжело следовали какие-то пожилые люди. Они были в черных сюртуках. Плечистые, с каменными лицами. Их было пятеро. Билетерша наклонилась ко мне и громко шепнула:

— Месье! Встаньте, это место для клакеров.

Я был удивлен. Знаменитая Сара Бернар и клакеры! Неужели ей нужны клакеры? Очевидно, отвечал я себе, таковы театральные традиции Парижа, от которых нельзя отказаться.

Билетерша отвела меня на другое место и небрежно бросила:

— Вот место для прессы.

Поднялся занавес.

Я впился глазами в актрису — пожилую, сутулую, заговорившую старческим голосом. Клакеры, будто пять огромных заведенных кукол, равнодушно зааплодировали. Публика, ценя прошлое великой актрисы, зааплодировала искренне и горячо.

Грустно было видеть вялые движения и усталые жесты некогда великой актрисы. Казалось, что я наблюдал отблеск заката великого таланта. Потом, силой актерской привычки, она вошла в роль. Движения стали более ритмичными и пластичными. Исчезли сутулость, вялость. Как будто бы она сбросила с себя старость. Я стал забывать, что передо мной старуха.

В антракте, не дожидаясь конца оваций, я поспешил за кулисы, чтобы успеть закончить два начатые наброска. За кулисами меня встретила женщина высокого роста, в черном платье и белых перчатках. На скромно причесанных волосах белел чепчик. В ее облике было что-то от монашенки.

— Что вам угодно, месье? — строго спросила она.

— Я — художник. Послан редакцией газеты, чтобы нарисовать Сару Бернар, о которой ходят слухи, что сегодняшний спектакль — последний, что знаменитая актриса покидает театр и прощается с парижской публикой. Я ее не утомлю. Рисовать буду быстро, — добавил я, стараясь внушить уважение к моей скромной персоне.

— После спектакля, — ответила камеристка, — мадам Бернар очень устает и никого не принимает.

Я ушел. Все остальные акты я просидел, упорно думая о старости. О страшной, безжалостной старости, сжигающей в людях искусства все их творческие силы. Об изнуряющей борьбе, которую ежечасно должна вести со старостью великая актриса. И о том, как после спектакля она вновь отдавалась в плен старости, с которой во имя жизни надо было дружить. Мне вспомнился символический рассказ Мопассана «Маска».

Так мне и не удалось зарисовать постаревшую Сару Бернар.

## Пушкинист Онегин

В 1912 году, осенью, в Париже в театре Сары Бернар состоялся вечер, посвященный памяти Герцена. На вечере со своими удивительными воспоминаниями выступал известный пушкинист, собиратель реликвий Пушкина — Александр Онегин (Отто). Когда он вышел на сцену, я увидел невысокого старика с головой, словно отлитой из серебра. Черный костюм подчеркивал его небольшую фигуру. Публика горячо зааплодировала. Онегин поклонился и начал глухим голосом медленно рассказывать о встрече с убийцей Пушкина — Дантесом. В зале воцарилась тишина.

До сих пор помню ту взволнованность, которую я ощутил, когда он начал рассказывать об этой встрече. У меня дрожали руки и колени, сидеть было невозможно. Я встал и слушал его стоя. Большинство людей, я заметил, также стояли и казались загипнотизированными. Тишина была настолько абсолютной, что даже его глухой голос был слышен. Мне казалось, что я слышу повышенное биение сердец застывших людей. И когда Онегин начал подробно рассказывать о внешнем виде Дантеса, о том, как убийца высокомерно себя держал, он, проглатывая слезы, замолк и потом, через минуту, сильно волнуясь, продолжил:

— Знаете, кого вы убили?... Вы убили наше солнышко...

И сдавленным голосом, почти шепотом, добавил:

— Гордость России!..

— А я, — нагло ответил мне убийца, — сын французского сенатора.

Онегин окончил свой скорбный рассказ, устало поклонился и маленькими шажками направился к кулисам. Буря аплодисментов заставила старика остановиться. Многие бросились к авансцене, чтобы поближе разглядеть живой осколок ушедшего мира. Несколько мгновений быть ближе к прошлому... Вероятно, были такие, которые стремились пожать старческую руку, столько раз державшую реликвию нашего великого поэта... солнышка России...

Онегин остановился. Постоял минуту, сделал прощальный жест рукой и оставил сцену, точно он растаял в декорациях. Взволнованные его выступлением люди долго не расходились.

Прошло почти полвека. Но стоит мне сделать небольшое напряжение памяти и вызвать из глубины ушедшего и отцветшего времени фигурку окутанного уже

легендой старичка Онегина с его волнующими воспоминаниями — и я вновь переживаю этот вечер и вновь дрожат мои руки и колени.

## Я видел Жореса

Однажды рано утром, когда Жак и я, укрытые пальто и старыми холстами, крепко спали, в мастерскую ворвался Мещанинов .

— Вставайте, ребята! — выпалил он. — Есть малярная работа! В Малаховке.

И, тяжело переводя дыхание, добавил:

— В кармане путевка... Дал ее мой приятель, секретарь Союза Строительных Работ — Лабуле.

Понизив голос, добавил:

— Только не медлите! В девять часов надо уже быть на работе.

И исчез. Точно сон наяву.

Мы быстро оделись, наспех позавтракали и, захватив рабочие халаты и папиросы, бросились на улицу, где нас ждал вспотевший Мещанинов.

На вокзале наш бригадир, наполненный геройским воодушевлением, втолкнул нас в первый попавшийся вагон старомодного поезда и громко сказал:

— Помните, ребята, отныне вы не художники из «Ротонды», а маляры из строительного Союза.

Потом, помолчав, добавил:

— Забудьте на один день о Мане, Ренуаре и Сезанне...

Через десять минут невзрачный паровоз уныло взревел и наш поезд, с наигранной живостью, понесся в Малаховку, куда мы благополучно прибыли в 9 часов утра.

Малаховка (Malakoff) — небольшой тихий городок. Увидев его, я вспомнил поэтические пейзажи замечательного Писсарро. Приветливые белые двухэтажные домики, ярко зеленые жалюзи, французские высокие красные крыши. Над ними нежно-голубое, ласковое небо. На улицах величественные каштаны и клены, которые, вероятно, должны были малаховцам внушать радость и бодрость.

В конце городка мрачные казенные склады — очевидно, объект нашей будущей малярной работы.

Разыскав шефа работавших там маляров, Мещанинов торжественно вручил ему путевку. Отрекомендовав меня и Малика как двух опытных маляров, он сказал:

— Время не ждет. Дайте нам краски и кисти. Мы хотим, не теряя времени, работать.

Поглядев на нас недовольными глазами, шеф иронически улыбнулся и спросил:

— Скажите откровенно, вы художники с Монпарнаса?

— Что вы! Что вы! — гордо ответил ему наш бригадир. — Мы — маляры. Настоящие профессионалы.

И, с подчеркнутым рабочим достоинством, добавил:

— Русские эмигранты.

— Посмотрим... посмотрим... — тихо и недоверчиво сказал шеф. Вид его не внушал нам симпатии. Это был молодой человек с лицом и жестами уличного циркача. Он еще раз на нас поглядел и, презрительно улыбнувшись, ушел.

Через минут пять он вернулся с тремя малярными кистями и двумя большими банками, доверху наполненными красной охрой.

— Вот! Получайте! — сказал он небрежно. — Только краску экономьте!

Поставил он нас на самом безжалостном солнцепеке. Около мрачного одноэтажного здания.

— Красьте оконные рамы, — добавил он сквозь зубы. — Их здесь четырнадцать штук. Запачкаете подоконники — вычту из заработка. В обеденный час приду к вам. — И растаял.

Мы одели халаты и с жаром взялись за работу. Весело поглядывая друг на друга, мы понимали, что наше положение придает нам какую-то зыбкую прелесть.

Ровно в двенадцать часов явился шеф. Он свирепо поглядел на нашу работу и с раздражением бросил:

— Немедленно оставьте работу и убирайтесь к черту! Вы мне загадили все подоконники. Вам писать картины, а не красить окна!

И, глубоко вздохнув, процедил:

— Ваш рабочий день кончился. Получайте по семь франков и отчаливайте.

Мы почувствовали себя униженными и оскорбленными. Защиту нашей чести взял на себя Оскар. Он умел говорить. И, когда нужно, с искренней слезой.

— Камрад, — обратился он к шефу, — вы оскорбили рабочих-эмигрантов. Мы не ждали от французского рабочего такого недружелюбия. Вы оскорбили рабочих-иностранцев, попавших в нужду. Стыдитесь, камрад! Я пожалуйсь Мишелю Лабуле.

— Убирайтесь, — вскипел шеф, — пока я вас не выставил! Богемисты!

Оскар взял двадцать один франк у шефа и, не глядя на него, процедил:

— Возмутительно!

Мы ушли с гордо поднятой головой как незаслуженно оскорбленные.

Выйдя на улицу, мы весело переглянулись и быстрым шагом направились в кафе. Пообедав и опустошив литровку красного, мы почувствовали себя охмелевшими, не лишенными бодрости парнями.

Чтобы развеселиться и отдохнуть, мы забрались в ближайший сад и живописно расположились в тени стога скошенной ароматной травы.

Надвинув шляпу на лоб, Малик вскоре счастливо захрапел, а я и Мещанинов, покуривая и разглядывая равнодушно висевшие над нами облака, вслух думали, как трудно завоевать симпатию высокомерного Парижа.

Вино обогатило наше воображение и наделило радужными отблесками победных достижений, но мы понимали, что они так далеки от реального мира, как эти облака от земли.

Вечером, отдохнувшие и готовые драться за себя, мы вернулись в Париж.

После неудачной гастрольной поездки в Малаховку нас потянуло к живописи. Захотелось написать богатый по форме и цвету натюрморт (вазу, цветы и фрукты). Но у нас было мало денег. Надо было довольствоваться скромной натурой. Решили купить недорогой букет цветов. За дело взялся Малик. Он отправился на толкучку Муфтарку к знакомой цветочнице и купил большой красивый букет цветов, уплатив только один франк.

Пять дней мы безмерно наслаждались живописью. Мы писали на старых, записанных полотнах. Широко пользуясь прокладками и фактурными приемами, работали, как одержимые. Меня поражала моя палитра, заполненная ярчайшими красками, которых раньше мне не удавалось достигнуть. Я старался передать тональность каждого цветка, каждого лепестка. Это был нелегкий, но благодарный труд. И вдруг мне пришла в голову мысль, что каждая краска, положенная на холст, таит в себе какую-то музыкальность и может быть изображена какой-то нотой... И что вообще живопись — это музыка, изображенная красками, формой и мыслями, сложными и тонкими отношениями.

Я хорошо понимал, что эта мысль пришла ко мне только после знакомства с двумя выдающимися колористами Ренуаром и Боннаром.

Через неделю Мещанинов сообщил нам, что был в Союзе Строителей, виделся с секретарем Лабуле, и тот ему сказал:

— Назревают большие события. Надвигается забастовка, в которой вы обязаны участвовать.

— Я, разумеется, с ним согласился. Я ему сказал, что на нашу бригаду можно рассчитывать, как на верных друзей.

Уходя, Мещанинов бросил:

— Итак, друзья, завтра встретимся в Союзе. Не забудьте адрес Союза: бульвар Араго, 27.

Когда на следующий день мы пришли в Союз, все его залы были заполнены рабочими. Было шумно и душно. Увидев нас, Лабуле подошел к нам и громко, чтобы слышали стоящие возле него рабочие, сказал:

— Дорогие друзья! Помните, что мы вас рассматриваем как представителей русских рабочих, и, чтобы оказать вам достойную честь, мы посадим вас в первом ряду, около сцены.

И добавил:

— Я должен вас обрадовать — к нам в гости обещал приехать Жорес.

Мещанинов тепло его поблагодарил за оказанную нам честь и сказал, что мы берем на себя художественно-агитационную работу.

— Хотя мы маляры, — сказал он, — но неплохо умеем делать карикатуры и писать лозунги.

Лабуле был счастлив.

Меня Мещанинов представил как опытного карикатуриста, Малика как бывшего шрифтовика, а себя рекомендовал как агитатора-организатора. Секретарь пожал нам всем руки и сказал, что он высоко ценит наш вклад в забастовочное дело и сердечно благодарен. Тут же он вручил нам три пропуска на союзную продуктовую базу, где мы будем получать рабочий паек.

И дружески сказал:

— Это наш подарок за ваш будущий труд.

Мещанинов с беспредельным воодушевлением ответил:

— Мы все сделаем, чтобы заслужить этот подарок.

Ушли мы в свои мастерские с таким видом, точно счастье шло с нами в обнимку.

\*\*\*

Каждое утро мы втроем приезжали к Лабуле и получали темы для лозунгов и карикатур. Потом мы шли в большую комнату, где для нас были приготовлены белые картоны, натянутые на подрамники полотна, гуашные краски Лефрана и всех номеров кисти. Сюда к нам часто приходил Лабуле.

Он не давал остыть нашему рабочему энтузиазму, согревал нас своим чисто парижским юмором. Мы с ним подружились. Его приветствие: «*Comment ça va, cher ami?*» («Как дела, дорогой друг?») — всегда казалось насыщенным утренним весенним небом.

Впервые в жизни я рисовал карикатуры. Настоящие, профессиональные, грамотные карикатуры.

Чтобы быть похожим на технически подкованного карикатуриста (я помнил, что таким меня Мещанинов рекомендовал Лабуле), я покупал в газетных киосках юмористические журналы и оттуда брал готовые, хорошо отшлифованные традиции, технику и приемы.

Какой интересный и богатый мир открылся передо мной!

Я тогда понял, что можно всю нашу жизнь со всеми ее страстями и даже страданиями рассматривать как бесконечную нить юмористических явлений.

Понял я и природу высшей формы юмора — иронию.

Для меня стало ясным, что юмор не только в том, чтобы показать смешное в нашей жизни, но и в том, чтобы вскрыть ее уродливые и бессовестные стороны.

Большое впечатление произвело на меня то, что все выдающиеся французские карикатуристы — великолепные рисовальщики. Оригинальные и тонкие художники!

Работы таких великих мастеров карикатуры и шаржа, как Домье, Гаварни, Форен, Стенлейн (он же замечательный плакатист), могли бы украсить стены любого художественного музея.

Увлеченный творчеством этих мастеров, я всегда после удачного заработка, отправлялся на набережную Сены и покупал за франк у букинистов две или три литографии этих чародеев. И в мастерскую возвращался счастливым.

\*\*\*

Девять лет спустя, когда я уже в советской Москве связался с известной РОСТой и начал работать под руководством Маяковского (писал Окна Сатиры), я часто с большой благодарностью вспоминал парижскую рабочую забастовку, давшую мне первые уроки карикатурного искусства. Пожалуй, без этой подготовки я бы не мог справиться с техникой плаката.

Мы жили припеваючи. Часто, собираясь в чьей-нибудь мастерской, мы вслух мечтали о грядущей творческой жизни. В такие часы мы создавали много блестящих этюдов и набросков. Мы много сил и времени отдавали Союзу Строительных Рабочих, но в часы отдыха мы думали и спорили только о живописи. О Мане, Ренуаре, Боннаре, Матиссе, Пикассо. Бывают такие дни у художников, когда они работают только в мечтах. Когда они, вдохновленные переживаемыми яркими событиями, будто бы держат в руке кисть и пишут. Точно во сне. Когда они видят окружающий мир в четкой форме, гармонических красках... И когда они пишут свои наилучшие работы. Такие дни обогащают душу художника.

Сегодня, на седьмой день нашей героической работы, в мастерскую пришел возбужденный Лабуле. Лицо его казалось освещенным ранним майским солнцем.

— Дорогие друзья,— воскликнул он, — через три дня у нас будет Жорес! Наш дорогой, любимый Жорес!

Глубоко вздохнув, он продолжал:

— Он приезжает, чтобы поддержать нас и укрепить веру в победу.

Мы его обняли и поздравили с большим, вдохновляющим событием. Постояв с нами несколько минут, он сорвался и куда-то умчался. Через минут десять он вернулся. В руках у него была небольшая фотография Жореса.

— Надо великого гостя, дорогие друзья, — сказал он, — встретить достойно. Хорошо бы написать большой портрет Жореса... Портрет повесим над входом в Союз, в знак приветствия.

И, пристально поглядев на Мещанинова:

— Беретесь ли, друзья?

— Беремся,— бодро ответил Мещанинов, многозначительно взглянув на меня. Я кивнул головой.

Два дня писал портрет. Потом его вставили в готовую дубовую раму и повесили над входной дверью Союза.

Увидев портрет, Лабуле бросился ко мне и крепко пожал мои руки.

— Очень хорошо! Очень хорошо! — повторял он.

\*\*\*

Большой зал переполнен рабочими. Они сидели на стульях, стояли на балконах и в проходах. Мы как почетные гости сидели в первом ряду. Ровно в семь часов на сцену вышел Жорес. Раздался оглушительный взрыв аплодисментов. Мы, конечно, также лихо аплодировали.

Жорес стоял посредине сцены и любовно смотрел на своих друзей.

Так продолжалось минут пять. Наконец уставшие рабочие стихли. Воцарилась тишина. Густая, почти ощутимая.

Раздался громовой баритон Жореса:

— Дорогие друзья! — медленно отчеканивая каждое слово, начал он, — я приехал, чтобы сказать вам, что мы все время следим за вашей героической борьбой. Мы восхищены вашим мужеством и непоколебимой волей к победе. Мы верим, что она будет... Она уже стучится к вам...

Опять взрыв аплодисментов и выкрики: «Жорес! Жорес!»

Жорес остановился и смолк.

Я старался разглядеть его лицо, жесты и движения. Это был коренастый человек, среднего роста, склонный к полноте. Большая галльская голова гордо покоилась на круглых плечах. Небольшая, с проседью, борода.

Ходил он по сцене медленно, тяжело ступая, под такт своих пламенных слов. Руки его ритмично поднимались и опускались. Порой, чтобы подчеркнуть в борьбе силу удара, он их соединял. Глядя на него и слушая его вдохновенную речь, трудно было не верить в победу бастовавших.

Я поглядел на рабочих, зачарованных его удивительным темпераментом, блеском логики и ума. От волнения они задыхались.

Дождавшись тишины, Жорес продолжал. В необычно колоритных тонах он рассказал, как недавно руководил бастовавшими углекопами и с каким трудом добился лучезарной победы.

Выступление Жореса подняло настроение рабочих.

В редактируемой им газете «Юманите» была напечатана статья о блестящем выступлении Жореса в Союзе Строительных Рабочих.

\*\*\*

Одиннадцатый день забастовки.

Сегодня утром, когда мы, напевая украинские песенки, увлеченно работали, в мастерскую ворвался Лабуле и воскликнул:

— Забастовка кончилась! Все наши требования домовладельцами приняты и удовлетворены! Надо сообщить рабочим.

И, обращаясь к Малику, волнуясь, сказал:

— Дорогой друг, срочно пишите плакат. Вот вам его содержание! — И он подал ему блокнотный лист с содержанием плаката.

Уходя, Лабуле остановился и бросил:



— Слова: «Все наши требования домовладельцами приняты и удовлетворены»  
— пишите крупным шрифтом и красной краской, чтобы выделялись.

И убежал.

\*\*\*

Двенадцатый день забастовки.

Мы пришли в Союз попрощаться с людьми, память о которых будет всегда храниться в глубине наших сердец.

Мещанинов выступил с яркой речью. Он был в ударе и говорил, как опытный оратор. Он душевно благодарил рабочих и их славного организатора Лабуле за дружбу, теплоту и любовь.

— Память о вас и о героической забастовке мы сохраним как светлое, счастливое событие в нашей жизни! — сказал он.

Потом говорил Лабуле. Он тоже говорил в высоком французском стиле.

Потом нас Лабуле и члены забастовочного комитета обнимали и целовали.

\*\*\*

Ночью, лежа в постели, я все вспоминал героическую десятидневную работу в Союзе Строительных Рабочих и не мог заснуть. Вспоминал душевных, редкой доброты и благородства людей, с которыми мне там приходилось встречаться...

Впервые я узнал очаровавших меня французских рабочих, их вождя, гениального Жореса. Какое это счастье! Редкое, неповторимое счастье!

Имею ли я основание после этого Париж называть холодным и бездушным!?!..

## Старый парижанин Леон

У нас были друзья, не занимавшиеся живописью или рисунком, но вместе с нами делившие все тяготы искусства. Они никогда не читали книг по вопросам изобразительного искусства, редко посещали музеи, салоны, но были в курсе всех новостей художественной жизни Парижа. Хорошо знали все интимные стороны личной и творческой жизни Ван Гога, Тулуз-Лотрека, Утрилло.

К таким друзьям принадлежал наш постоянный натурщик Леон. Его бесстрастное спокойствие во всех рискованных делах, какая-то ленивая самоуверенность в походке и жесте, а также хлесткая, ироническая фраза делали его не похожим на всех нас. Он обладал завидной способностью привлекать к себе монпарнасских натурщиц, видевших в нем своего бескорыстного и вернейшего друга. Они ему больше доверяли, чем своим любовникам. Он умел находить молочниц, отпускавших бедным художникам в кредит молоко, сыр-бри, шоколад, знал все женские монастыри, где по утрам можно было выклянчить чашку молока и кусок свежего хлеба, знал, где на барахолках можно было за какие-нибудь двадцать франков достать один только раз одеванный, модный, стального цвета английский костюм. Чего только не знал и не умел Леон?

Он умел находить интересных и талантливых людей. И был рад, почти счастлив, когда находил их. Ему нравилось бродить по улицам, паркам и бульварам (особенно Большим). Он любил долго и внимательно глядеть на живописные потоки фиакров, людей. Он посещал кафе, дансинги и обжорки. У него было много знакомых и друзей, с которыми он вел бесконечные разговоры и пил вино. «Ночные бабочки» его обожали. И часто угощали его вином и интимными историями. Он пробовал заниматься искусством, но оно не давалось ему. «А вот литературе я нравлюсь», — говорил он. Его дневники быстро заполнялись различными наблюдениями. Он их собирал как рабочий материал для романа, который писал уже два года.

Но все это ничего не стоило в сравнении с его беспримерным талантом находить деньги на улицах. Не отступавшая от Леона нужда, видимо, хорошо поработала над его зрением. Он мог на большом расстоянии увидеть валяющуюся где-то в мусоре под деревом маленькую серебряную полуфранковую монету.

Надо было видеть его в тот момент, когда он, как ястреб, кружился над своей добычей! Какое у него было выражение лица! Какие неопишуемые движения!

У него была целая система искания подножных денег. Для своей охоты Леон выбирал предутренние часы. Наспех одевшись и захватив свою удивительную трость, он уходил на Сен-Мишель, стремясь попасть туда до прихода подметальщиков. Ему нравилась эта романтическая работа.

Бульвар еще спит. Дома, деревья, асфальт в росе, источающей свежую прохладу ночи. Только редкие подвыпившие пешеходы нарушают тишину.

Устроившись под первым каштаном, Леон закуривал папиросу и ждал рассвета. Как только предметы на асфальте становились различимыми, он брался за работу. Тонкая трость с острым наконечником в крепко сжатой руке. Шляпа надвинута на лоб. Рыбак ищет серебряных рыбок.

«Рыбками» Леон называл франковые и полуфранковые монеты. Острое зрение опытного натурщика, разумеется, ему очень помогало. Блеск рыбок он умел уловить на большом расстоянии.

\*\*\*

На прошлой неделе Леону повезло, и он нас здорово угостил.

Прогуливаясь вечером после сентябрьского дождя по Монпарнасу, он заметил у водосточной трубы в небольшой лужице какую-то радужную бумажку. У Леона сердце застучало. Чтобы не возбудить подозрения у стоявшего почти у самой лужицы полицейского, Леон долгое время вертелся у находившегося рядом писчебумажного магазина. Он внимательно изучал портреты писателей и философов, выставленные среди чудесных лиловых конвертов и мраморных письменных приборов, сосчитал все проплывшие перед ним мокрые фиакры, выкурил несколько папирос, но полицейский стоял, точно бронзовая фигура, привинченная к асфальту.

Это начало уже надоедать, но тут на помощь пришло небо. Леону всегда везет. Откуда-то из-за крыш высоких домов налетели тяжелые тучи и начали славно обрызгивать бульвар.

Полицейский спрятался в дверях ближайшего кафе. Насвистывая веселую арию, Леон спокойно направился к трубе. Мокрая, испачканная грязью бумажка оказалась настоящей десятифранковой...

Поблагодарив жестом небо, счастливый Леон быстрым шагом отправился домой.

\*\*\*

Вечером собрав нас, друзей, отвыкших от сытой жизни, Леон приказал следовать за ним. Мы ясно чувствовали, что он нас ведет на вечеринку, но делали вид, что не понимаем, в чем дело. Он нас привел в уютный монпарнасский ресторан, где кормились хорошо зарабатывавшие художники и их ленивые покрашенные подруги.

Побуждаемый чувством великолепия, Леон хотел показать нас Латинскому кварталу во всем блеске. И он нас показал.

Выбрав в глубине ресторана пустовавший уютный столик, Леон рассадил всех, как на свадьбе, и голосом человека, уставшего от милостей Парижа, громко бросил:

— Гарсон, меню!

И гарсон почтительно подал ему меню.

В такие часы лицо Леона казалось освещенным лучами утреннего солнца.

— Сегодня, друзья мои, — сказал он, — мы живем, как Ротшильды... Не отказывайте себе ни в чем!

Ну и кутнули же мы!

## Коллекция Леона

Мелькнул знакомый силуэт. Леон! Его манера высоко и чуть набок держать голову. Да, это он! Может, у него выжу франк, в крайнем случае, пятьдесят сантимов — и двину к Ротшильду в гости. Вот уж поем этого пресного, как мел, но горячего и плотного риса! Вот уж на славу поем! Я его нагнал.

— Леон!

Он неохотно обернулся. Лицо его не сияло радостью. По его глазам я быстро понял, что он занят тем же, чем и я. Он ищет монеты, рассчитывая на весеннее настроение ворчливой Фортуны.

— Куда торопишься, Леон?

— На медицинский факультет.

— Зачем?

— Хочу медикам свой мозг запродать. Не возьмут мозг, тело предложу.

— Мало дадут, не советую.

Я ему стал доказывать, что французы народ скупой и мелочный.

— Да, не оценят, — соглашался он. — Ты прав насчет французов. Скуповатый народец. Правда, и туловище у меня не первого сорта. Никому я теперь не нужен, и ничего я теперь не стою. А было время, — с глубокой печалью добавил он, — когда в бумажнике моем лежали радужные, как сегодняшней день, бумажки и когда нижний этаж честно и бесперебойно работал. Куда же ты советуешь податься? Не на Марше-о-Пюс (Блошиный рынок) же мне поплыть. Там сидят нищие евреи, для которых пять франков — капитал. Черт знает, что такое! Не иметь франка, чтоб посидеть в кафе с таким другом в такой чудесный день!

Я шел рядом с ним, слушая его горячую, прыгающую речь. На углу Суфло мы остановились.

— Пойдем, сэ, ко мне, — важно сказал он мне. — Может, в моем скромном буфете найдутся еще сухарики... Выклянчим у хозяина отеля бутылку пива. Посидим, поболтаем. Как думаешь, сэ?

Я согласился.

Он жил на Сен-Жаке, 82, в старом и грязном отеле. Над покосившейся входной дверью висела ветхая и жалкая вывеска со смытой зимними дождями надписью: «Отель Генриха IV». С большим трудом мы одолели лестницу, кривую и темную, как ночной монмартрский переулок, и липкую, как рыбный отдел Центрального рынка. Леон громко и властно командовал: «Сюда, сэ, влево, держитесь крепче, мон шер, смелей!»

— Знай, Леон, — сказал я ему, переведя дыхание, — ты мне за эту лестницу заплатишь лишним сухарем.

— Ладно, сэ. Ну, вот и мой Пти Пале (Маленький дворец)! — провозгласил он торжественно.

Он отпер дверь. В нос ударила смесь крепких запахов несвежего белья, мочи и клопов. Грустная романтика хорошо знакомых мне нищих отелей. Комната была тесно заставлена старой рухлядью и казалась необитаемой. Точно склад старьевщика.

— Отдохнем чуть в этом прелестном уголке, — проговорил он усталым и разбитым голосом.

Я сижу в жестком нищенском кресле и рассматриваю владельца Пти Пале. Глаза человека, уже не считающего проигранных партий. Такие люди на удары Судьбы уже не отвечают и не обороняются. Они только стараются сделать удары не очень тяжелыми, для чего пользуются хорошо известным методом поставленного воротника. Лицо его, как всегда, чудовищно гладко выбрито. Редкие напомаженные черные волосы деликатно прикрывают стыдливую лысину. Под нижней, несколько выпяченной губой небольшая, но значительная морщинка — отпечаток забот и снисходительности. Шелковый галстук — черное с золотом. Воротничок утомляющей белизны. Трость камышовая с металлическим набалдашником, счастливо купленная у старьевщика на утренней Муфтарке. Природа с ним обошлась довольно дружески. Она его наградила редчайшим умением не скучно жить и ладить с нуждой. Мне нравилась в нем эта ценная способность.

— Где же твое миндальное печенье? — спросил я его.

— Не торопись, мон шер, доберемся и до него. — Он встал, подошел к комоду с отбитыми углами и, насвистывая уличную песенку «Мариетту», выдвинул верхний ящик и запустил в него обе руки.

— Вот мое угощение, — сказал он. — Подойди ближе.

Я подошел к комоду. На дне ящика я увидел множество фотографий.

— Угощаю. Это все мои романы и увлечения за двадцать лет. Смотреть можешь, сколько хочешь. Только одно условие — ничего не брать.

Я дал слово.

Замусоленные, грязные фотографии. Видно было, что их часто брали потные, замаранные руки. Были и без углов, изодранные, с полустертым изображением. Я их стал внимательно перебирать, рассматривать. Груды, шеи, глаза, носы, шляпы, руки и ноги. Жирные, толстые, худые, костлявые. Богатейшая коллекция морд, лиц и личиков, от которой Домье и Доре пришли бы в восторг. Никогда в жизни не забыть мне ее.

— Неужели все они собраны тобою? — спросил я.

— Да, мною, — гордо ответил он. — Двадцать лет — понимаешь, друг мой. Двадцать лет! Это почти вся моя жизнь. Как тяжело думать сейчас об этом. Точно совсем недавно я их обнимал этими руками (он протянул свои костлявые большие руки), целовал вот этими губами (указательным пальцем он указал на свои влажные губы). Точно вчера я вдыхал запахи их кожи, волос... белья. Я как будто слышу их голоса, смех, плач... Живы ли они? Что с ними? Я только одну встречаю — Мари. Но эта, некогда чудесная, девушка чудовищно постарела. Какие-то руины! Тяжело глядеть на нее. Руины, руины... — уже забыв о моем существовании, твердил он про себя.

Спазмы голода и его истеричная речь меня утомили. Я почувствовал, как во мне росло и ширилось раздражение.

— Да, Леон, все они чудовищно постарели и служат консьержками в грязных, вонючих отелях, — говорю я, чтобы поддеть его. Его левый глаз прищурился, пряча вспыхнувший огонек злобы. Отвисшая нижняя толстая губа неприятно обнажила его вставные фарфоровые зубы.

— Старость — вот самая пакостная вещь! Как умно поступил Лафарг с женой. Ты знаешь, они, как только почувствовали, что старость их взяла за бока, — покончили с собой.

И, простирая ввысь руки, он придушенным голосом произнес благоговейно:

— Вот храбрецы!

Несколько минут он торжественно молчит, потом порывистым движением вытаскивает из ящика пачку фотографий и жадно разглядывает их. Затем он их патетически бросает на стол.

— Милые мои, дорогие мои, что с вами? Где вы? Вспоминаете ли вы меня?! — Голова его опускается над ними. Что-то шепчет им.

Я начинаю понимать, что никакого угощения не будет, что пиво с сухарями — это блеф, что Леон меня завлек к себе с тем, чтобы сделать из меня аудиторию, публику. Цель достигнута. Мы свои роли сыграли и теперь можем расстаться. Теперь он может спокойно собрать свою замечательную коллекцию и спрятать

ее в комод в муфтарском стиле до следующего сеанса. Мною овладело сильнейшее раздражение. Я бросился на улицу. Нарядно одетая толпа плыла вниз по Сен-Жаку в сторону Сены. Когда я взглянул на дома и деревья, забрызганные густым, горячим солнечным светом, а потом поднял голову к расплавленному ультрамариновому небу — мне стало так легко, что я готов был простить ему все. Я даже готов был видеть в его коллекционировании возлюбленных один из видов сильнейшей, достойной уважения, страсти. Брать фотографии в руки, глядеть на них, переживать все сызнова, волноваться. Трогательно! Он, вероятно, потерял бы смысл своей жизни, если бы кто-нибудь украл бы у него эту чудовищную коллекцию.

Через минут пятнадцать я уже шагал по Сен-Мишелю. Мои глаза жадно вглядывались в сухой пыльный асфальт. Надо было спешить, чтобы не опоздать к миллионеру Ротшильду в гости!

## Мать с очками

Это прошлое, несмотря на связанное с ним воспоминание о нужде, никогда не вело меня к разочарованию и горестям. Всегда окутанное радостным светом юного романтизма, оно меня воодушевляло, обогащая жизненным опытом и счастливым умением легко переносить трудности.

\*\*\*

Утром нас разбудили надрывные крики молодых горластых газетчиков.

— Пропажа в Лувре знаменитой Джоконды! Исчезновение знаменитой Джоконды!

Мы спустились из мастерской на улицу, купили газету и прочли:

«Вчера вечером луврская охрана, осматривая итальянские залы, обнаружила исчезновение величайшего шедевра старой итальянской живописи (“Монны Лизы”, прозванной “Джокондой”, которая была написана в 1503 году). Портрет Джоконды — работа гениального Леонардо де Винчи. Принятые сыскальной полицией срочные меры по розыску пропавшего шедевра пока не увенчались успехом. Розыски Джоконды продолжаются».

— Сходим в Лувр, — сказал я. — Посмотрим, как парижане реагируют на это сенсационное событие.

Жак охотно согласился. Зашли в кафе, подкрепились и пошли в Лувр. Был яркий день. С привычным энтузиазмом сияло солнце.

Город жил своей обычной жизнью. Мы в Лувре. Зашли в опустевший зал Джоконды. Было много народу. Фотографы с непередаваемым усердием снимали возбужденную публику, одинокую, осиротевшую раму. Вор, очевидно, был искусный мастер своего дела. На раме не было ни одной царапины.

Лица парижан выражали печаль и скрытое возмущение.

В толпе выделялись два спорящих француза. Один в коричневой визитке с большой лысиной, другой — в голубом модном костюме и в кремовых гетрах. Мы близко подошли к ним и услышали, о чем они спорили. Француз в

коричневой визитке с большой лысиной с неослабеваемым раздражением говорил:

— Джоконда обязательно вернется. Не сегодня, так завтра, не завтра, так послезавтра. Ее весь мир знает. Ее никто не может продать, и никто не может купить.

Другой француз в голубом костюме и кремовых гетрах спокойно, со скрытой иронией говорил:

— Не вернется. Ее купит американский миллионер и спрячет. Попробуйте ее найти.

Быть в Лувре и не поглядеть на Веласкеса, Гойю и Рембрандта нам показалось грешно, и поэтому мы поспешили к великим немеркнущим старикам.

Мы долго-долго простаивали перед ними, стараясь вобрать в себя их неугасимый творческий жар и тайно мечтая о том, чтобы скопировать одного из них.

— Какая это школа для молодого художника, — сказал я, — копировать великого живописца. Недаром Мане больше проводил времени в музее, чем в академии. Кутюр ему ничего не дал, а Гойя и Гальс дали: определили путь и достижения. А сколько лет отдал Дега ранним итальянцам, когда жил в Италии!

Охваченные радостным волнением, мы в эти часы не чувствовали разрыва между надеждой и уверенностью. Наступил вечер, и в Лувре картины потемнели. Охрана нас попросила оставить музей.

Мы на улице. Пешком дошли до площади Сен-Мишель, и у фонтана увидели толпу. Подошли ближе.

В больших соломенных шляпах и широких испанских мантиях уличные музыканты. Трое поют, а двое на испанских гитарах аккомпанируют. Прислушались и были удивлены. Музыканты уже успели сочинить песенку о пропавшей Джоконде. Они пели так, будто песня приносила им большую, вдохновляющую радость, и трудно было поверить в их неискренность. Припевом к каждому куплету были трогательные слова: «Мне надоело жить в объятиях скучной рамы... Я не так стара, как думают парижане. Мне хочется хоть часок побывать на веселом Монмартре. Разве это большой грех?»

Песня о Джоконде окончена. Один из музыкантов снял шляпу и обошел с нею подпевавшую публику. В шляпу бросали мелочь. Кто сколько мог. Бросили и мы четыре су. Малик сказал твердо:

— Больше нельзя. На ужин не хватит.

— Послушай, дружок, — задумчиво добавил Жак. — Мы находимся около знаменитой обжорки «Мать с очками». Сходим туда и поужинаем? Мать обжорки нас накормит и утешит. Как ты думаешь?

— Сходим, — сказал я, стараясь скрыть свой голод. Ускорив шаг, мы направились в обжорку.

Обжорка находилась в одном из переулков района музея Клюни. Полутемный, унылый переулок. Из чувства гордой брезгливости солнце очень редко посещало его. Только гнилые дожди и серые туманы дружили с ним.

Над обжоркой висела большая желтая вывеска с синей надписью: «Мать с очками». По бокам входной двери, на двух больших окнах, висели потемневшие от времени полотняные шторы. Входная дверь была всегда открыта, и из обжорки неслись тяжелые запахи жареной картошки, лука и кровяной колбасы. Первый в обжорку вошел мой гид — Жак. Надвинув шляпу на лоб и приподняв воротник (такие здесь были для посетителей нерушимые традиции), Жак громко густым басом произнес:

— Месье, мадам!

Мать в очках ему ласково и протяжно ответила:

— Месье!

Мы деликатно поклонились, обошли мать с котлами и лесенку, на которой она стояла, подошли к большому столу и сели на стулья с высокими спинками. Вкладывая в слова уважение и торжественность, Жак бросил матери с очками:

— Шер мадам! Два супа, две картошки, две чечевицы, двое мулей (мидий) и два куска хлеба!

Мать повторила все это и уважительно подала заказанные, изысканные блюда.

Утолив голод, мы заметили, что против нас в поношенном черном сюртуке сидит бородач. Очевидно, нищий. Он свирепо на нас поглядывал и все время кого-то поносил. Из его отдельных слов и возгласов можно было понять, что мы виновны в пропаже Джоконды и вообще во всех бедах и несчастьях Франции.

— О, — воскликнул он истерично, — этих врагов — немцев надо выгнать! К черту их!

Вдруг мать с очками быстро сошла с лесенки, подбежала к бородачу и, разливной ложкой крепко ударив его по лбу, громко выругалась:

— Старый дурак! Что ты пристал к молодым людям? Это мои друзья — русские художники.

И, поправив на носу свои прославленные позолоченные очки, она спокойно вернулась на свое обычное место.

Жак и я поблагодарили ее за дружбу и мужество.

— Не обращайтесь на него внимания, — мягко улыбаясь, сказала она. — Он, когда выпьет лишний стаканчик вина, любит к людям приставать.

С бородачом творилось нечто неладное. Он сильно заволновался. Вытирая рукавом свой лоб, он мужественно повторял: «Мерси, мадам!» Потом он подошел к нам и, низко кланяясь, стал извиняться:

— Простите меня, старого дурака! Пардон миль фуа (Тысячу раз простите), — повторял он. И голосом, внушившим нам желание обласкать его, он негромко сказал:

— Я русских люблю. И уважаю. Хорошие люди!

Мы его успокоили.

— Не волнуйтесь, шер месье, — сказали мы, — в жизни всякое бывает. Все люди ошибаются.



И, чтобы окончательно его успокоить, крепко пожали его красные опухшие руки. Он успокоился и вернулся на свое место.

\*\*\*

Через три месяца Джоконду принес в Лувр работавший там столяр. Итальянец. Его арестовали и судили. Похищение Джоконды он объяснил патриотическим желанием забрать ее и передать в Италию как национальное богатство своей родины.

\*\*\*

Жака — мужа матери обжорки — мы всегда видели в углу. Он стоял спиной к посетителям и угрюмо чистил картошку. Порой, когда эта однообразная, утомительная работа ему надоедала, он, чтобы заглушить свою тоску, негромко напевал парижские уличные песенки, а когда и они ему надоедали, он курил. Одну папиросу за другой. До одурения.

Мать обжорки редко и мало говорила. Простым словам она умела придать глубокий, волнующий смысл. Удивительно, что все, о чем она говорила, было окутано какой-то радостной тайной.

После разговора с ней мне всегда казалось, что ее счастье начиналось и кончалось в пределах добра, которое она людям делала.

И еще казалось, что вся ее жизнь — старание больше и лучше накормить голодных людей и что теперь, на пороге старости, она, думая, что недостаточно их кормила, спешит восполнить пропущенное.

— Ах, — как-то с налетом горечи сказала она мне, — если бы я вновь начала жить, я бы не жалела, как раньше, своего сердца. Моя счастливая жизнь, теперь я поняла — это расходование. А я сэкономила...

\*\*\*

Работа хозяйки обжорки всегда была примером трудолюбия, простодушия и чувства самоотречения.

Часто после разговора с ней я уходил с желанием всегда работать и свои труды отдавать не только тем, у кого имеются деньги, но и тем, у кого есть искренняя любовь к искусству и доброте.

Вспоминая о матери обжорки, я часто думал, что судьба мне ее послала как милость.

\*\*\*

В начале сентября был день ее рождения. Я и Жак написали для нее два натюрморта. Жак написал белую вазочку с красными тюльпанами и лимонными нарциссами. Я — голубое блюдо, до верха наполненное красными раками, и рядом с ними — толстую бутылку сидра. Мать с очками была в восторге. Целый час благодарила. Потом угостила нас устрицами и вином. Я усмотрел в этом черту великодушия.

\*\*\*

Сегодня нужда опять погнала нас в обжорку. Десятый день, как мы не обедаем. Мы только завтракаем и ужинаем. Жак продал на Муфтарке все свои краски, а я

— подарок отца, старинные часы. Мы ищем малярную работу, но ее очень трудно найти.

Я начал привыкать к «Матери с очками». Восхищен ее добротой и мягкостью. Я подчинился тому бессознательному чувству, которое движет человеком, когда он сталкивается с искренними и добрыми людьми.

Порой мне казалось, в ней есть что-то от матери Рембрандта. То же прощение жизни за все посланные ей страдания, те же великодушные и необычайная человечность.

\*\*\*

У меня появилось желание написать ее портрет и выставить его в «Салоне Независимых». В ослепляющем белом чепчике и таком же воротничке. С разливной ложкой в руке: впереди нее — три котла с варевом. Особенное внимание решил уделить ее очаровательным рукам. Я ей сказал об этом.

Глаза ее мягко улыбнулись, щеки порозовели, и она ответила:

— Мон шер ами, у меня нет ни одной свободной минуты, чтобы позировать.

— Тогда разрешите мне сделать с вас во время работы несколько пастельных набросков.

— Пожалуйста.

Лицо ее с тонкими чертами было бледно и устало.

— Когда-то, — сказала она грустным и тихим голосом, — на голове у меня были темно-каштановые волосы, а рот был полон белых зубов.

— Но вы выглядите и теперь молодожаво, мадам.

— Что вы! Что вы! — ответила она, смущенно улыбаясь. — Я так много в жизни работала, — прибавила она, — что даже не заметила, как ушла молодость и пришла старость.

\*\*\*

Когда по цветным наброскам писал ее трудоемкий портрет, я много думал об удивительном трудолюбии французских художников, скульпторов и писателей. Я вспоминал их биографии и диву давался: как высок и силен был у них культ труда.

\*\*\*

Я вспомнил своего друга — скульптора Жозефа Бернара, работающего по десять часов в сутки. Так работал и талантливый Бурдель. Гениальный Роден, чтобы не отвлекаться от работы, бросил курение. Великий Сезанн свыше сорока лет работал с утра до захода солнца, а за день до смерти мечтал о том, чтобы закончить портрет своего садовника. Мане свой первый шедевр, большое полотно «Завтрак на траве», создал, когда ему был тридцать один год. Основатель импрессионизма Клод Моне за летний сезон написал двадцать больших этюдов Руанского собора. Я внимательно изучил один из этих этюдов. В некоторых его местах я насчитал семь слоев густой краски. Это большая трудоемкая работа. Таков был труд отца новой импрессионистской техники! Не знал отдыха и одержимый, психически больной Ван Гог.

Биографы Делакура рассказывали о нем много примечательного. Делакура старался ничем не прерывать правильный ритм своей работы. Он почти всю свою творческую жизнь провел в мастерских. Сорок лет он жил уединенно, держа дверь на запоре, чтобы никто не мешал ему работать. Он ничего не ел до вечера, полагая, что натощак лучше работается. Так работал гениальный Делакура, оставивший после своей смерти свыше двух тысяч замечательных работ. Французская общественность, чтобы исправить ошибку, допущенную в оценке его творчества, поставила ему в Люксембургском саду большой эффектный памятник и много его работ поместила в Лувр.

Тот же культ труда мы наблюдаем и у писателей. Мопассан ежедневно проводил за работой шесть утренних часов. После его недолгой жизни (он прожил 43 года) осталось свыше двухсот рассказов и романов. Так же одержимо работал и Золя, оставивший целую библиотеку своих трудов.

Готье рассказывал: «Единственная уступка, на которую Бальзак соглашался, и то с сожалением, это чтобы видеться с любимой женщиной по полчаса в год».

«Я одурел от искусства и эстетики», — говорил Флобер.

Все большие французы были одержимы культом труда. Я понял, что только таким трудом можно было создать столь высокую и богатую культуру, которой увлекаются народы всего мира.

## Доктор Островский

1912 год. Наступили последние сентябрьские дни. Ночью льют холодные дожди, а по утрам Париж кажется притихшим и тусклым. Днем на набережных Сены и в парках празднично горят желтые и оранжевые краски засыпающих деревьев. Появились бойкие пейзажисты, которые зарабатывают на парижской осени. Их много, всюду видны их маленькие стульчики и мольберты.

\*\*\*

Простудился. Лежу в мастерской Мещанинова на улице Санте 32, рядом с известной тюрьмой «Санте». Над ее воротами знаменитая историческая надпись: «Свобода, Равенство и Братство». В глубине улицы – женский монастырь. Улица тихая, угрюмая.

Позавтракав со мной, Жак отправлялся на работу. В какое-то кафе, красить стену. Он уставал от этой неблагодарной работы, но выполнял он ее весьма добросовестно, ухитряясь даже находить в ней творческое удовлетворение. Живописью, разумеется, ему некогда было заниматься. Когда заводились деньги, что бывало очень редко, он на рынке накупал старых красок и холстов и писал набережную Парижа. Любимыми его художниками были реалисты-романтики Симон и Коте.

После ухода Малика я начинал рисовать. Придвигал постель к окну и с увлечением писал расцветшие во дворе два дерева – клен и каштан. Я уже хорошо изучил их, знал, сколько веток на каждом дереве. Потом я брался за плывшие над двориком облака. Какие фантастические образы! Сегодня я видел голову огромного льва с открытой пастью, из которой медленно выползала

стилизованная черепаха. Потом я зарисовал бычью голову с огромной вьющейся бородой. Порой, мне казалось, я наблюдал шагаловские мотивы.

В час приходил Федер. Федер обладал чудесным даром утешать и успокаивать людей, попавших в беду. Делал он это просто и великодушно. Он мне внушал любовь к труду.

— Ты, — говорил он, — работай в любых условиях. В хороших условиях каждый сможет заниматься живописью, а вот ты научись кисть держать в дни нужды.

Перед уходом он угощал меня юмором:

— Ты, Амшей, должен быть благодарен судьбе. Ты живешь в прекрасном районе: с одной стороны у тебя знаменитая тюрьма «Санте», с другой стороны женский монастырь – символ душевного и телесного покоя, а позади знаменитая венерологическая больница.

На дворе весна. Веселая, хмельная. Мне очень мало нужно, чтобы участвовать в этой весне. Но благоухающему Парижу нет дела до моих скромных желаний. Он даже не заметит, что я уже несколько дней не обедал.

\*\*\*

Чувствую себя больным. Слабость и апатия мешают мне заниматься живописью и любоваться Парижем — городом моей светлой мечты. Городом с волнующим романтизмом и покоряющей красотой. Дни уходят, не оставляя в памяти ничего яркого, дорогого. Полюбившая меня неодолимая нужда заставляет ежедневно работать маляром в отелях и изредка писать для «Парижского вестника» бесстрастные статьи о салонах и выставках. В «Ротонде» бываю раз в неделю. Публика там однообразная и скучная. Охота пропала.

Недавно мой друг Мещанинов, поглядев на меня, с искренней грустью сказал:

— Не нравишься ты мне, дружок. Придется с тобой сходить к толстяку Островскому, специалисту по легочным болезням.

И погода, мягко улыбнувшись, добавил:

— Он лечит всех больных художников даром. Дашь ему этюдик. И все. В ближайшие дни сходим.

Я согласился.

Доктор жил в центре города, на старой улице Кемкампуа. Дверь нам открыла румяная бретонка. «Неплохая реклама для врача-туберкулезника», — шепнул я Мещанинову.

— Да, — улыбаясь, ответил он.

Полутемная передняя с потускневшим круглым зеркалом и горкой разной формы чемоданов. Из передней мы прошли в большую высокую комнату. На всех стенах в старых золоченых рамах висели картины. Пахло табаком и скипидаром. За большим столом в углу сидел доктор Островский. Круглая голова и смуглое лицо. Мы поздоровались. Отрекомендовав меня, Мещанинов сразу же приступил к делу. Он говорил обо мне вдохновенно. С душевной искренностью. Закончил он свою яркую речь взволновавшей меня фразой:

— Вам, дорогой доктор, надо обязательно спасти этого молодого, талантливого художника от наступающего на него безжалостного туберкулеза!..

— Хорошо, — сказал доктор. — Ну-ка, — обратился он ко мне, — покажитесь.

Я начал раздеваться. Вежливо с нами попрощавшись, Мещанинов ушел.

Внимательно осмотрев меня, доктор задумался и, погодя, сказал:

— Здорово, молодой человек, вас потрепал Париж... Вам придется срочно уехать.

— Дорогой доктор, — ответил я, — это невозможно. Нужны большие деньги, а их у меня нет.

— Глупости, — поморщился доктор. — Надо во что бы то ни стало уехать. Не откладывая.

И, глядя мне в лицо, с покоряющей страстностью добавил:

— Вы, молодые художники, знаете только фасадный Париж: замечательные музеи, блестящие вернисажи, шумные веселые кафе, а мы, врачи, знаем другую сторону Парижа — унылые туберкулезные диспансеры, больницы и мрачные городские кладбища.

И, прервав себя, он спросил меня:

— Где вы родились?

— На Украине.

— Чудесно! Поживите с годик на Украине, и вы расцветете, как куст сирени весной.

Он замолк. Встал, прошелся по комнате. Затем, подойдя ко мне, понизив голос, продолжал:

— Поглядите! Он указал на висевшие на стенах картины. Все это работы сгоревших в Париже молодых жизней... Погибшие мечты и умершие иллюзии...

Я разглядел несколько полотен. Поразил их общий дух и стиль. Безграничная тоска, печаль. Чтобы немного отвлечься от толстяка и его невеселой коллекции, я подошел к окну. За окном ярко расцветала вечерняя уличная жизнь. В кафе зажигались газовые рожки. Таяли и опять вырастали группки беззаботных людей. Мне захотелось бежать туда — к молодым, веселящимся людям и смешаться с ними.

Поблагодарив доктора за добрые слова, я направился к двери.

— Куда вы? — улыбнулся он, — я вас так не отпущу. Пока что — вас полечу. Сделаю вам противотуберкулезную прививку и дам вам флакон с мясным экстрактом. Вы окрепнете и поедете в Россию с розовым лицом.

Подумав, я решил отдаться во власть доктора.

Результат прививки я почувствовал на улице через несколько часов. Пульс усилился. Небывалое возбуждение гнало меня по вечернему Парижу.

Я заходил в незнакомые кафе, выпивал холодную кружку пива и опять несся по улицам и паркам. Над городом ярко пылал удивительный закат. Будто

колоссальный театральный занавес, написанный в дни великого вдохновения Ван Гогом. Такие закаты бывают только во сне.

Вернулся я в свой унылый отель только поздно ночью. Усталость валила с ног. Не раздеваясь, плюхнулся в постель и вмиг уснул. Рано утром меня разбудил кто-то, игравший на свирели. Нежные, душу согревающие звуки. Я встал, подошел к окну и был очень удивлен необыкновенной для моей скромной улицы картиной. Лениво подвигающееся стадо очаровательных коз и за ними в деревенской одежде медленно шедший и увлеченно игравший пастух. Он, видно, знал, что его игра нравится жителям Сен-Жака, и старался играть с большим чувством.

Какие поэтические контрасты живут в Париже! Только подумать: стадо коз с пастухом недалеко от величественного Пантеона, в котором покоятся знаменитые французские философы, ученые и писатели.

Через неделю, прожитую в отупении, рано утром выйдя из своего отеля, я у дверей знакомого ночного кафе увидел усталого продрогшего человека в изношенном рабочем костюме. Он горестно стоял у фонарной колонки. Одной рукой он держался за колонку, другой за грудь. Он стоял и кашлял. Никогда мне не забыть этого кашля! Казалось, что он раздирал утреннюю тишину Парижа и что улица и небо отвечали ему звучным эхом. Я подошел к человеку. После каждого приступа кашля он высоко поднимал худые плечи и беспомощно опускал угловатую голову. Выделявшуюся розовую мокроту он старательно вытирал ладонью. Заметив меня, он сделал рукой знак: уйди. Я отошел в сторону.

Сцена эта потрясла меня. Я вспомнил о невеселой беседе с Островским, о туберкулезных диспансерах и о коллекции картин рано ушедших художников.

На другой день, наспех побрившись и не позавтракав, я бросился к толстяку. Я стал привыкать к Островскому. К его грустным, романтическим рассказам и печальной коллекции. Мещанинов был прав, говоря о нем как о человеке, свихнувшемся на художниках и их живописи.

Доктор Островский был человек со щедрым сердцем. Добрый и отзывчивый меценат. Он душевно любил одаренных художников. Помогал им бороться с болезнями, мудро жить и творчески работать. Внушал им веру в грядущее счастье, которое он делил на два вида: большое и малое.

— Большое, — говорил он, — обычно славится своим высокомерием и неверностью, малое — вдохновляет и согревает.

— Бороться, — добавлял он, — нужно за малое. Оно доступнее и легче переносится.

Художники хорошо знали доктора и его грустную коллекцию и тепло о нем отзывались. Несомненно, что во врачебной и моральной помощи, которую доктор оказывал больным художникам, он находил смысл своей жизни.

Толстяк трогательно оживал, когда говорил о своей редкостной коллекции. Я всегда охотно слушал его, хотя знал уже все печальные истории, связанные с именами рано умерших художников.

— Вы внимательно поглядите, — говорил он, — на эти чудесные пейзажи. Их написал человек со светлой и чистой душой. Русский художник Матинский.

Он подошел к группе красивых по цвету полотен. Лицо его выражало глубокую грусть.

— Вспоминаю, — сказал он строго и отрывисто, — я долго не отдавал его смерти, но в этой неравной борьбе врач не всегда побеждает.

Он снял со стены голубой дымчатый пейзаж, долго и любовно в него вглядывался. Глаза его увлажнились. Потом, обратившись ко мне, сказал:

— Подержите его. Не бойтесь. Близко поглядите, как написаны небо и клены.

Я взял этюд и внимательно разглядел его. В нем было что-то от Коро и Левитана.

— Да, — сказал я, — удивительно тонко и поэтично!

Несколько минут он молчал. Потом рассказал, как жил, работал и умер автор этого прекрасного пейзажа. Доктор часто замолкал, подбирая точно передающие его мысли слова.

— Это был, — начал он свой печальный рассказ, — худой, чуть сутулый, с горящими карими глазами молодой человек. Работал он, как одержимый, забывая о еде. Знаменитый Альберт Боннар, увидев на выставке этюды Матинского, влюбился в них. Он даже мечтал купить один из них. Матинский был счастлив. Но смерть помешала этой покупке.

— Матинский, — продолжал доктор, — умер за работой и, когда я приехал в знаменитый грязный «Ля Рюш», я нашел Матинского уже мертвым. Он лежал на диванчике в халате с распростертыми руками. Точно он боролся со смертью. В руке его была кисть. Вся палитра была залита кровью. Незабываемая картина!

Около окна висело несколько этюдов. Чем-то они напоминали Ван Гога. Смело положенные нервные мазки и яркие несмешанные краски: желто-голубые, оранжево-лиловые. Неровные, темпераментные контуры вокруг лица, одежды и предметов. Какой-то жар струился от этих работ.

Он глубоко вздохнул.

— Теперь поговорим о Тихонове, — продолжал доктор.

— Это другого стиля художник. Он любил бродить по Парижу и часами простаивать у магазинных витрин. У него были ненасытные, жадные до зрелищ глаза. «Все, что меня окружает, — говорил он, — мой мир». Его мысли об искусстве были насыщены богатой философией. Я очень жалею, что не записывал их. Тихонов ухитрялся много работать и весело жить. Его «ами» с малиновыми щеками и могучей грудью работала в ресторане и нередко, в дни нужды, подкармливала его. Тихонов называл ее «Бретонской Венерой». Он часто писал ее. Пил он зверски. Напившись, уходил в свой любимый Люксембургский сад подышать. Взбирался на памятники и пел русские песни: «Дубинушку», «Солнце всходит и заходит», «Славное море, священный Байкал». У него был неплохой бас. Часто вокруг пьяного иностранца собиралась привыкшая к резвящейся богеме толпа парижан. Полиция его уже хорошо знала и, глядя на него, только вежливо улыбалась. Тихонов любил устраивать и такие номера: наберет в мешок мелкую монету. Заберется на подоконник своей мастерской и давай швырять эту мелочь на улицу, весело припевая: «Эх, раз, еще раз». Под окном собиралась ватага детишек, весело собиравшая медяки и кричавшая: «Анкор!» (Еще!)

Доктор замолк. Закурил. Сделав несколько затяжек, он вполголоса сказал:

— Широкая, необъятная душа была у этого художника.

Островский любил вспоминать еще об одном рано умершем художнике, тонком мастере, певце Сены — Лакшине. Этот художник писал Сену в любое время, в любую погоду: утром, днем, вечером. Работал с величайшим энтузиазмом. Не отдавал себе отчета, каким светлым талантом он обладал. Когда он узнал, что ему осталось жить не больше месяца и что все его карты биты, он, наложив во все карманы камней, бросился в свою нежно любимую Сену.

Я глядел на небольшие пейзажи, написанные в импрессионистской манере, глубоко чувствуя, что все эти прибрежные дома, мосты, пароходики, баржи в яркой одежде писал вдохновенный и одинокий поэт. Часто мне казалось, что в грустном колорите и нервном движении небольших мазков я улавливал отблеск страданий прекрасного художника.

Кроме пейзажей у доктора висело несколько портретов художника Ржевского. На одном портрете был изображен клоун с бледно-желтыми глазами и тонкими губами. Неестественно тонкая шея была обвязана лимонным шарфом.

На другом портрете художник показал парижскую проститутку. Я поглядел.

В худых, усталых руках проститутка держала крупное янтарное ожерелье. На голове ее была синяя шляпа с большими розовыми перьями. Живопись темпераментная и волнующая. Фактура мне показалась богатейшей.

— Этот, — продолжал уставшим голосом доктор, — беспокойный человек имел интересную биографию. Родился он в России, где-то на юге, кажется, в Ростове. В молодости, когда ему было шестнадцать лет, — он познакомился и подружился с капитаном английского парохода, и тот увез его в Америку. Там он два года работал на фермах. Потом вернулся в Россию.

Доктор опять закурил. После глубокой затяжки продолжал:

— Так этот парень носился по свету, пока его неожиданно не охватила страсть к живописи. Тогда он помчался в Париж и прямо чуть ли не с вокзала ввалился в какую-то академию. И, представьте, живопись изменила его образ жизни и даже привычки. Он стал оседлым и спокойным. Но вино и быстро развивающийся туберкулез уже успели сделать свое печальное дело. Спасти его было нельзя.

Он замолк и потом продолжал:

— За неделю до смерти он у старьевщика накупил разных диких вещей: индусских масок, японских вееров и пестрых тряпок. Умер он после обильной выпивки. Мне он оставил записку: «Дорогой доктор, за сыворотку, мясные экстракты и сердечную дружбу вам завещаю все мои работы. Благодарный Ржевский».

Однажды, придя к доктору за мясным флаконом, я в кабинете застал пожилого человека в золотых очках. Лицо его мне показалось усталым.

Представляя его, толстяк с гордостью произнес:

— Знакомьтесь, месье Нюренберг. Это профессор Пастеровского института, бывший ассистент Мечникова, изобретатель «антитуберкулина», которым я вас лечу, всеми уважаемый Марморек.

И, после небольшого молчания, добавил:



— Должен еще сказать вам, любит искусство и художников.

Я поклонился и сказал:

— Очень рад познакомиться.

— Хочу, — сказал доктор, — вас показать профессору.

— Пожалуйста, — сказал я тихим голосом.

Осмотрев меня, профессор сказал:

— Я согласен с моим другом. Вам надо на годик покинуть Париж. Отдохните. Поправитесь, окрепнете и вернетесь в Париж. Вы, молодой человек, получили сигнал и должны хорошенько подумать о своем здоровье.

С минуту он молчал, потом добавил:

— Надеюсь, вы меня поняли?

Он встал и принялся ходить по комнате. Снял очки, потер их платком, сел, глянул на меня и с жаром продолжал:

— Недавно мне посчастливилось познакомиться с дожившим до нашего времени известным художником — Гарпиньи. Это глубокий старик. Но годы его пощадили и обошлись с ним весьма мягко. Его глаза, движения и, особенно, речь — меня удивили. Столько в них было молодости и жара! А знаете в чем секрет его устойчивой жизнеспособности? — спросил меня профессор, и, не дождавшись моего ответа, сказал: — Почти всю жизнь он жил и работал на чистом воздухе... В Барбизонском лесу. Так жили и работали его великие друзья — Руссо, Коро, Милле. Барбизонские художники не знали грудных болезней и умирали стариками. Прочтите внимательно их биографии, и вы меня поймете...

Помолчав, добавил:

— Я склоняю голову перед этими мудрецами.

Ушел я от моих врачей с отчаянием в душе. Хорошо им читать попавшему в беду молодому художнику «доброжелательные» лекции. Жизнь их хорошо налажена. Живут в деревне, работают в Париже. Каждый день завтракают, обедают, ужинают. В обжорку «Ла мер де Люнет» (Мать с очками) не ходят. А мне каково? Мещанинов советует не впадать в отчаяние и не доверяться во всем медицине. Но оптимизм Мещанинова объясняется тем, что он ежемесячно из Витебска от отца, старого портного, получает 64 франка...

Видимо, я слишком молод и беззащитен перед великим и равнодушным городом...

Чтобы оторваться от мрачных мыслей, я начал думать о России, о родных местах. О местах, где прошла моя юность, где родились мои первые надежды и мечты. О представших передо мной в поэтическом озарении близких людях, которые меня согревали и подкармливали.

Надо, разумеется, уехать в Елисаветград... Окрепнуть, порозоветь и потом сюда вернуться. Правда, в Елисаветграде нет Лувра, салонов, кафе и натурщиц, но зато есть замечательная степь, простодушные курганы с душистыми травами и высокое, чистое, успокаивающее небо... Разве в них мало аромата и красоты?! И потом — только на один год. И громко, с яростью, на всю улицу сказал себе:

«Ничего, постою на ногах! Не сдамся! Надо только уменьшить обороты своей жизненной отдачи...»

Через шесть недель я почувствовал, что здоровье мое улучшилось. Может быть, мясные флаконы и уколы толстяка, ежедневные обеды из трех блюд (малярные заработки помогли) меня подкрепили. Вера, что я непременно выздоровею, все усиливалась. Опять начал печатать статьи о музеях и выставках и строить планы насчет будущих творческих побед. Но с мыслью о поездке в Россию, на Родину, я решил не расставаться. «Только на один год!» — повторял я себе. Но подумал: «В Елисаветграде живут преимущественно мануфактуристы, бакалейщики и военные портные. С кем же я буду делиться своими мыслями о Мане, Ренуаре, Ван Гоге и Сезанне?..»

И еще подумал: «Не слишком ли я раболепно следую за своей судьбой?»

## Отъезд на Родину. План Мещанинова

Сентябрь. 10 часов утра. За большим окном «Ротонды» сияющее нежно-голубое небо и в последнем золотом наряде деревья.

Впечатление такое, точно этот пейзаж написан старым итальянским фрескистом.

За нашим столом близкие друзья: Мещанинов, Федер, Инденбаум и Малик.

На столе праздничный натюрморт. Большое фиолетовое блюдо с горкой золотистых горячих сэндвичей, две бутылки красного вина и четыре больших апельсина.

За нами ухаживает знакомый смуглый гарсон. Во рту у него погасшая сигара, которую он лениво жует.

Заседание открыл наш неутомимый вожак и оратор Оскар Мещанинов.

— Друзья, — сказал он мягким баритоном. В крепкой руке скульптор держал бокал с вином. — Я хочу поговорить о моем плане отъезда нашего друга Амшея на Родину. План состоит из трех частей. Часть первая — это как добыть материальные средства для нашего друга. Я предлагаю для решения этого вопроса устроить уличную продажу его работ. Как это делают «ордисты». И когда он продаст десяток пейзажей и натюрмортов, мы, окрыленные, отправимся на Blooming Market.

Он смолк. Потом, глотнув красного и немного понизив голос, продолжал:

— Вторую часть моего плана я назвал внешним оформлением. На рынке мы купим ему английский красивый модный костюм, элегантное демисезонное пальто, испанскую круглую шляпу и лаковые туфли Impossible (невероятные).

Погодя, он продолжал.

— За все эти вещи, я уверен, мы уплатим около семидесяти франков. Не больше. На Родину он придет хорошо одетым. Как настоящий парижанин, себя и нас — друзей — не посрамит. Родные должны его встретить с радостными лицами.

И, после большого глотка красного, он спросил нас:

— Правильно я говорю?

Все мы ответили: «Правильно!»

— Третья часть — это проводы и прощание на вокзале.

Потом мы съели и выпили все, что было на столе, пожали друг другу руки и разошлись по мастерским, чтобы в труде израсходовать свой энтузиазм.

## **В дактилоскопическом кабинете**

Спустя два дня утром в мастерскую ввалился Мещанинов.

— На ходу побрейся, быстро оденься, кое-как позавтракай, — бросил он, — и пошли в полицейское управление.

И, переведя дух, добавил:

— Мы там должны получить разрешение на уличную продажу твоих работ.

Я выполнил все его приказания. Помчались в полицейское управление. С трудом нашли его. Это было не внушавшее симпатии типично казенное здание.

Мы храбро открыли высокую дверь и вошли.

Нас встретил полицейский. Мещанинов рассказал ему о цели нашего прихода.

— Поднимитесь на пятый этаж, — сказал он, не глядя на нас, — и зайдите в комнату номер 72. Там отпечатают ваши пальцы, а потом отправитесь в комнату номер 42.

Мы его поблагодарили. Поднялись на пятый этаж и зашли в комнату номер 72. За огромным, тяжелым столом сидел мрачный человек. В черном костюме, с удлинненным лицом.

Мещанинов с преувеличенной вежливостью поклонился и в грустных тонах рассказал ему о цели нашего прихода. Я сложил руки и удрученно молчал.

Не дослушав грустной истории, мрачный человек встал и полушепотом сказал:

— Пойдемте, месье, в дактилоскопический кабинет.

Мы пошли за ним.

Там стоял ярко освещенный искусственным светом длинный стол, на котором лежали большие белые листы и стояли банки с черной, похожей на гуталин пастой. Стульев в кабинете не было.

Мрачный человек с удивительной ловкостью отпечатал наши пальцы, быстро записал наши фамилии, профессии, год приезда в Париж и адреса. И, с почти закрытым ртом, как чревовещатель сказал:

— Вы, художники, свободны. Идите в комнату номер 45.

Поблагодарив за внимание к художникам, мы забрали отпечатки наших пальцев и направились в комнату номер 45.

На лестнице я шепнул Осе:

— Теперь мы попали в компанию апащей и воров. Вот обрадуются наши родители, когда об этом узнают.

Мы в комнате номер 45. В высоком старомодном кожаном кресле за столом, заваленном бумагами, сидел окутанный табачным дымом пожилой человек. На его почти белом лице ярко выделялось зеленоватое пенсне.

Ося опять низко поклонился и передал ему отпечатки наших пальцев.

— А где вы думаете продавать свои картины? — спросил он.

— На Севастопольском бульваре.

— Только не мешайте уличному движению...

Он выдал нам разрешение на уличную продажу наших картин. Мы его поблагодарили, откланялись и ушли.

## Продажа картин

Мы на Севастопольском бульваре. Разостлали на тротуаре холст и разложили мои работы. Потом сели на свои стульчики и бодро закурили вышедшие из моды длинные трубки. Ждем покупателей. Народа на бульваре немного. Рассматриваем прохожих.

В светло-серых костюмах с уверенной осанкой прошли два иностранца. У одного в руке красивая трость с китайским набалдашником. Проплыла толстая, с пылающим лицом и монументальным бюстом продавщица осенних цветов. За ней, насвистывая уличную песенку, прошли два молодых штукатура.

Время шло. Выкурили уже две трубки, но к нам никто не подходил.

— Не зря ли, Ося, мы затеяли эту романтическую историю? Как ты думаешь, мой дорогой учитель жизни?

— Не нервничай, — ответил Ося, — покупатель придет.

Он был прав. В пять часов подошел первый покупатель. В кремовом костюме и светло-коричневой шляпе. И на ломаном французском языке спросил нас:

— Вы — авторы этих картин?

— Да, — гордо ответили мы.

Он долго смотрел на этюды, на нас и выбрал два пейзажа: «Осенние виды Парижа».

— Скажите, художники, — спросил он, — вы пишете свои картины в новом стиле?

— Да, в новом, импрессионистском и постимпрессионистском стиле, — смело ответил Ося.

— И сколько вы хотите за эти два пейзажа, написанные в новом стиле? — спросил он.

— Семьдесят франков, — не задумываясь, отвечал Ося.

— Я их возьму, — спокойно сказал покупатель.

— И хорошо сделаете, — заметил Ося. — Вы, месье, обратите внимание на небо, — прибавил он. — Чудесное! Это лучшее живописное место в пейзаже.

Покупатель вынул из кармана бумажник, порылся в нем и, отсчитав семьдесят франков, передал их Осе.

С непередаваемым достоинством Ося взял деньги и спокойно сказал: «Мерси, месье».

До вечера мы еще продали два маленьких этюдика по двадцать пять франков. В кармане у Оси уже было сто двадцать франков.

— Если так пойдет дальше, — сказал Ося, — мы наберем нужную сумму денег, и ты поедешь на Родину в хорошей форме и неплохом настроении.

Чтобы отпраздновать нашу героическую победу, мы отправились в кафе.

\*\*\*

Успехи второго дня были очень скромные. Продать удалось только один этюдик за пятьдесят франков — «Нотр-Дам в пасмурный день». Я его считал удачным и берег для выставки. Мне жаль было его отдавать, но сознание, что он сейчас меня спасает и приближает мой отъезд, вынудило расстаться с ним.

Третий день принес нам одно разочарование. Был один француз, страстный любитель поговорить о новой живописи. Он нам здорово надоел и только утомил.

## Прощание

Я начал прощаться с Парижем. У меня был разработанный, казавшийся мне удачным, план прощания.

Главная цель его заключалась в том, чтобы набрать как можно больше впечатлений, которыми я буду жить на Родине.

Две недели прощания.

Я решил написать несколько пейзажей. При мысли, что могу еще посидеть на берегу Сены и писать согревшие мою жизнь поэтические пейзажи, сердце радовалось. Я буду писать парижскую осень — самое красивое время года! Пейзажи наполнят мою душу любовью к этому великому и удивительному городу.

Потом я решил походить по музеям, зайти в «Ротонду» и в обжорку к «Матери с очками», закупить себе красок, карандашей и кистей. А для близких людей — купить несколько недорогих сувениров. И все.

\*\*\*

Начал я с любимого Люксембургского музея. В 10 часов утра его тяжелые двери медленно открылись. Я, вероятно, был первым посетителем.

Вновь ощутил я то радостное волнение, которое не покидало меня, как только входил в этот старый дворец. Я ходил по залам, долго и близко разглядывая каждое полотно. Впитывая в себя искусство, дающее радость, смысл, веру и творческую жизнь. Два с половиной года я учился у этих замечательных,

покоривших уже весь мир мастеров. И теперь, перед отъездом, пришел для того, чтобы склонить перед ними голову и выразить им мою душевную благодарность.

Я вспомнил их трагическую жизнь, неустанную, тяжелую борьбу за свое творчество, за право жить и работать так, как они хотели. И мои глаза, я чувствовал, увлажнились.

Особенно тяжелую жизнь прожили такие великие мастера, как Мане, Сезанн, Гоген, Ван Гог и Тулуз-Лотрек... Да и другие мастера Писсарро, Ренуар и Сислей не знали счастливых дней и легких лет. Долго, долго я буду вспоминать их вдохновенное, блестящее, дающее радость и счастье людям искусство.

После Люксембурга я решил сходить на монпарнасское кладбище и положить на могилу моих дорогих Мопассана и Бодлера несколько астр.

Монпарнасское кладбище находится недалеко от «Ротонды» и я, возвращаясь из кафе в отель, всегда проходил мимо невеселого кладбищенского забора, за которым виднелись верхушки памятников. Я часто бывал на этом кладбище. Могилы этих великих французов находились на главной аллее.

На этом кладбище похоронены видные русские революционеры. Среди поставленных им памятников выделяется памятник Лаврову. Направился к могиле Мопассана. Медленно, с взволнованным сердцем, подошел я к скромной, ничем не выделявшейся могиле. Невысокая чугунная ограда, темно-красная бронзовая, покрытая пылью плита и на ней надпись: «Здесь покоится прах великого писателя Ги де Мопассана 1850–1893 гг.» Я снял шляпу и простоял минут десять перед памятником.

— Прожил, — подумал я, — только сорок три года и такое богатство оставил людям.

Причем не следует забывать, что больше года он провел в психиатрической больнице, где уже, конечно, не работал, и около года он жил на юге у друзей, отдыхая от литературы...

Вспомнил я также гениальный, незабываемый некролог, написанный его великим другом и почитателем Эмилем Золя.

Вокруг плиты, в виде символической рамы, цветник из анютиных глазок. Синих, желтых и белых.

Все. Я положил на плиту три белые астры. Пользуясь тем, что охраны здесь не было, я сорвал несколько анютиных глазок и спрятал их в пиджачный карман... В отеле положу их в томик Мопассана.

Вспомнил я красивый памятник писателю, находившийся в парке Монсо. На высоком постаменте, на фоне стройных деревьев стоит бюст жизнерадостного Мопассана. Под бюстом сидит молодая красивая женщина. В ее руке раскрыта книга. Ее взор устремлен вдаль. Она, вероятно, прочла рассказ любимого писателя и думает о том, как он тонко, глубоко знал женщин. Не только знал, но и очень жалел. Памятник сделан из бело-розового мрамора и кажется фарфоровым. Мне рассказывали, что парижанки любят этот памятник и охотно, на приветливых скамьях отдыхают около него.

Потом я подошел к могиле Бодлера (1821–1867). Здесь на могиле поэта стоял большой, сделанный в символическом стиле из парижского песчаника,

памятник. Автор — бельгийский скульптор. Фамилию его в памяти не сохранил. Памятник производил большое впечатление. Особенно осенью, когда ветер с деревьев срывал желтые листья и бросал их на памятник. На высоком пьедестале лежит завернутый в саван, с обнаженной головой мертвый поэт. Над ним склоненная мрачная голова гения зла. Здесь я также простоял десять минут и на пьедестал положил также три астры.

## В Лувре

В Лувре я провел почти два дня. Первый день я посвятил живописи, другой день — скульптуре и рисунку. В первый день я долго простоял перед гениальными Рембрандтом, Веласкесом и Рубенсом. Во второй день я много времени отдал грекам. Венера Милосская меня давно покорила своей душевной красотой, лучившейся из всех частей ее удивительного тела. Меня поражал мрамор, из которого она была высечена. Он был не белый, а немного желто-розовый. И напоминал кожу цветущей женщины.

Второй шедевр греческой скульптуры меня порастил еще более. Это богиня победы — Ника. Подойти к ней близко было трудно. Надо было преодолеть высокую и широкую мраморную лестницу. Стены зала были выкрашены в вишневый цвет. И Ника на фоне вишневых стен казалась облаком или нежной дымкой.

Пульс ваш начинает частить, когда подходите близко. Перед вами величественный образ молодой богини. За ее плечами крылья, способные бороться с морскими ветрами и бурями. Ника стояла на носу корабля и дарила морякам могучие силы, чтобы бороться с морской стихией и побеждать.

Я уже знал крылатый лозунг древних греческих скульпторов: «Ради красоты мы готовы пожертвовать истиной»... В Нике сосредоточена только красота.

\*\*\*

Меня мало огорчало то, что обе скульптуры настоящие инвалидки. Венера Милосская без рук. Вспоминаю, в юности в художественном училище я рисовал ее гипсовый слепок. И восхищался. Богиня Победы Ника — совсем без головы. Но мы, художники, настолько к этим трагическим ударам судьбы привыкли, что готовы всю жизнь с ними мириться, а порой в уродстве этом даже видеть какой-то великий археологический символ древности.

Я решил попрощаться также и с памятником Бартоломео. Называется он «Мертвым» и находится на знаменитом кладбище Пер-Лашез.

Это огромная величественная скульптура. Впечатление она производит сильнейшее. Два больших боковых крыла, а посередине — врата смерти. На крыльях скульптор показал полуобнаженных людей в ужасе, направляющихся к центру — к вратам смерти.

Их мрачные позы, жесты, выражение лиц полны покоряющей экспрессии. Трудно долго глядеть на них. На их страх и покорность.

Наверху памятника надпись: «Мертвым».

Под воротами смерти сладко спит обнаженная пара молодых людей: На груди женщины сидит нагой ребенок. Радостный и улыбочивый. Его чудесные ручки тянутся к солнцу! К жизни!

Основная мысль автора скульптуры в том, что «жизнь после смерти, в новой форме, продолжается».

\*\*\*

Уехать из Парижа, не попрощавшись с Люксембургским садом и фонтаном скульптора Карно, я считал поступком против моей совести.

Я любил сидеть в этом романтическом саду у поэтического фонтана и слушать мелодичный шум падающей воды.

Карно меня восхищал.

Порой мне казалось, что фонтан — огромная чернотеловатая бронзовая лилия, пышно цветущая в беспокойной воде. В этот момент я вспоминал об очаровательных нагих женщинах Карно на фасаде театра Гранд Опера (символы Трагедии и Комедии). Только Роден соперничал с этим великим мастером! И подумал: сколько покоряющих гениальных скульпторов дала человечеству Франция!

## На вокзале

Когда я приехал на Северный вокзал, друзья уже были в сборе. Пришел и скульптор Инденбаум, старый и искренний друг, умевший в тяжелые минуты утешать меня. Пришел и Леон, натурщик, никогда не расстававшийся с нами. Все пришли — Мещанинов, Федер, Малик. «Как хорошо, — подумал я, — что они меня в этот грустный день не забыли!»

Вокзальные часы показывают двенадцать. Осталось двадцать минут до отхода поезда. Началось прощание. Все меня крепко обнимали, глубоко заглядывая в мои усталые глаза. Крепко пожали мои холодные руки. Целовали. Все было насыщено сердечной искренностью. Я чувствовал, что с сердцем происходит что-то неладное.

Первым заговорил Федер.

— Дорогой друг, — сказал он мягким и бодрим голосом. — Мне тяжело расставаться с тобой, я очень к тебе привык. Всем сердцем чувствую, что уезжаешь надолго. Может, на год-два, а может, больше. Жизнь, мой друг, неумолимый, жестокий режиссер... — Он смолк, а потом продолжал: — Всегда пиши, при любых условиях пиши. Вспоминай о Париже. Ты его не поругивай... Он к тебе тепло относился. Ты просто его не понял...

Федер улыбнулся, ему, вероятно, после грустных слов захотелось пошутить, перед моим отъездом сказать что-нибудь веселое, и он сказал:

— Подумай, он тебе дал много утешений, — великолепную мастерскую на Рю де ля Санте, 32, рядом со знаменитой тюрьмой Санте. Над ее входом, на верхушке ворот имеется историческая революционная надпись: «Свобода, Равенство, Братство». Ты, конечно, скажешь, какая ирония. Потом, — добавил он, — напротив мастерской твоей женский монастырь. Каждое утро в открытом



окне у ворот ты видишь нежные женские руки. В одной — кружка молока, в другой кусок белого хлеба. Вот тебе готовый завтрак! И недалеко от мастерской знаменитая парижская венерологическая больница Кашена. Чего тебе, друг мой, еще надо?

Мы рассмеялись.

\*\*\*

Началась трогательная сцена — передача сувениров. Мой пульс усилился.

Первым, как всегда, выступил Ося Мещанинов. Он мне принес большую жестяную коробку с лефрановской гуашью. Чудесные краски!

— Будешь писать — меня вспомнишь, — улыбаясь, сказал он. — Ты, друг, получаешь отпуск на один год. Не больше. Осенью в будущем году ты должен быть опять с нами. Прощай! До свидания!

Инденбаум, с присущей ему скромностью, сказал мало, но тепло.

— Гляди, друг, любуйся! И не забывай автора. — Он вынул из сумки небольшой каменный женский торсик и стыдливо его мне передал.

Леон торжественно, с широко открытыми глазами преподнес небольшую книжку-монографию об Эдуарде Мане.

— Дарю тебе, — сказал он, — книжку, с которой можно хорошо и интересно прожить всю свою жизнь. Береги ее. Прощай!

Наконец Жак Малик. Он мне принес завернутый в холстик, небольшой, но приятный по форме, стульчик.

— Я ничего не скажу, — громко прошептал он. — Стульчик, когда к тебе привыкнет, все расскажет.

— Да, вспомнил, — сказал он, — Кремлев просил у меня на память небольшой натюрмортик. Вот он. Бери. — Я взял.

Я всех крепко расцеловал.

До отхода поезда осталось пять минут.

Пять минут, которые западут в память и никогда не увянут.

Поезд тихо оторвался от вокзала и друзей и медленно, неохотно, словно зараженный моим состоянием, пошел.

Я вошел в вагон и стал у окна. Поплыли каменные заборы, крыши с высокими, тонкими трубами и нежно-голубое небо.

— Прощай, — прошептал я, — город, где учился искусству, страдал и созрел как художник.

\*\*\*

В поезде остро почувствовал, что я один. Без Парижа и без друзей. Нет Мещанинова с его широкой и жаркой душой, Федера с его светящимся, улыбающимся умом и непотухающим сердцем. Нет талантливому художнику и философу Кремня, нет обещающего радостную жизнь Инденбаума...

Никого около меня нет. Каким мужеством надо обладать, чтобы выносить одиночество!

Нет «Ротонды» с ее пестрой публикой, вкусным кофе и превосходными круасанами. Нет Люксембургского музея и Люксембургского парка с отдававшим свою свежесть фонтаном Карно.

В окне — поля, поля и равнодушные облака. Изредка — погруженные в дрему серые деревни с осенними садами.

Чтобы отогнать пристававшую ко мне тоску, я вынул из кармана записную книжку с записями. Опять вспомнил знакомую, гениальную фразу Достоевского. «Париж, — город, где можно страдать и не чувствовать себя несчастным».

## Мюнхен

Усталый после дружеских проводов, я прилег отдохнуть и под ритмичный стук колес вагона быстро уснул. Разбудили сидевшие около меня, громко говорившие на немецком языке пассажиры. От них я узнал, что мы находимся в Германии и днем, часов в двенадцать, будем в Мюнхене.

Мюнхен меня интересовал. «Это, — говорили мне парижские друзья, — теперь, после Парижа, второй художественный центр. Он славится мировыми музеями, прекрасными частными коллекциями и интернациональной академией».

Друзья советовали на денек в Мюнхене задержаться и ознакомиться со всеми его богатствами. Когда еще попадешь в этот славный город!

В одиннадцать часов поезд медленно, с достоинством подошел к Мюнхену.

Захватив на всякий случай два парижских этюда («Вид Нотр-Дама» и «Кафе “Ротонда” в обеденный час») и сдав свой реквизит в камеру хранения, я пошел бродить по прославленному, незнакомому городу.

Было двенадцать часов. Я вспомнил, что сейчас весь Париж обедает, и у меня появился аппетит. Я зашел в первое попавшееся кафе. Позавтракав и узнав у хозяина кафе, где находится ближайший антикварный магазин, я туда направился. Нашел. Представился продавцам как художник, едущий из Парижа в Россию.

Меня встретили с нескрываемым подозрением, смешанным с улыбкой. Продавцов интересовали рассказы только о Париже — об этом удивительном городе. И я героически борясь с грамматикой немецкого языка, рассказал о Париже почти все, что знал о нем. Слушали меня с нескрываемым вниманием. Я говорил о Париже, а мечтал о продаже моих этюдов.

После моих пестрых и утомительных рассказов один из продавцов, высокий, худой, с задумчивым взглядом, дружески обратился ко мне:

— Скажите, господин художник (в Париже вам сказали бы «Шер месье»), что это у вас в руке? Не ваши ли работы?

— Да.

— Покажите!

Я показал. Все трое прилипли к моим этюдам.

— Продаете? — спросил высокий продавец.

— Если хорошо заплатите, продам.

— Сколько вы хотите за оба этюда?

— Пятьдесят марок.

— Дороговато. Сорок дам. Учтите, что для них нужны две рамки и обязательно золотые.

— Хорошо, берите. В дороге деньги очень нужны.

Продавец с подчеркнутым достоинством из кармана пиджака вынул пачку денег, отсчитал сорок марок и, дружески улыбаясь, передал их мне.

Я сказал «мерси».

Узнав, как добраться до центрального музея, я его поблагодарил, откланялся и скорым шагом отправился в мюнхенскую картинную галерею. Было три часа. В шесть уходит мой поезд. Надо было торопиться.

На входных дверях галереи висела полотняная вывеска: «Выставка произведений художника Г. Гольбейна (1498–1543)». Выставка на меня подействовала вдохновляюще. Я быстро поднялся наверх и увидел гениальное, немеркнувшее искусство. «Ради таких минут стоило прожить целую жизнь!» — подумал я.

Я, кажется, близко стоял перед тем, что мы понимаем под счастьем больших форм.

Но долго восхищаться произведениями Гольбейна я не мог. Надо было спешить. К сожалению, я не нашел в себе нужного мужества остаться в Мюнхене еще на один день. Ради Гольбейна!

Я бросился в залы Менцеля и Либермана, чтобы поглядеть на их картины и узнать, что представляет собой современное немецкое искусство.

Менцель вырос на традициях позднего академизма, а Либерман всем своим творчеством принадлежит импрессионизму. Очень ярко чувствуется влияние Клода Моне и Эдуарда Мане. Великолепный колорит.

Первый — мастер с виртуозной техникой, второй — поэтичный и сдержанный живописец наших дней и наших чувств.

Время меня подгоняло. Пять часов. Надо еще заскочить в кафе и купить на дорогу чего-нибудь к вечернему чаю: полдюжины бутербродов с сосисками и сыром.

В шесть часов мой поезд мягко, не теряя чувства достоинства, отошел из Мюнхена.

## На границе

В три часа дня поезд прибыл в немецкий пограничный город Катовицы. Кондуктор обошел вагон и заявил, что поезд дальше не пойдет — граница.

Я собрал свои вещи и направился на вокзал искать высокого человека с длинным носом и стриженной бородкой. У меня было к нему письмо от Малика. В письме Малик просил заболевшего в Париже друга, хорошего художника, переправить через границу.

Такого человека я встретил, как только вошел в вокзал. Мне посчастливилось. Я ему передал письмо. Прочитав его, человек этот внимательно разглядел меня и деловито сказал:

— Ждите меня здесь, через час вернусь.

Через час он вернулся:

— Идемте, художник. Вас уже идет пограничник.

Мы торопливо пошли к границе. Должен признаться, что, приближаясь к границе, я начал испытывать смешанное чувство беспокойства и робости. Я старался подавить в себе это чувство. Безуспешно. Оно не подавлялось.

Вошли в уютную аллею пожелтевших лип и остановились около глубокого рва.

— Дальше, — сказал мой гид, — вы пойдете без меня. Вы видите полосатую будку? — сказал он, указывая рукой. — Там вас встретит пограничник.

И добавил:

— Не бойтесь! Идите смело! Он добрый человек.

Пожелал мне счастливо добраться до Родины, поклонился и ушел. Поднялся ветер, я взглянул на небо, приближалась огромная грозовая черносиняя туча. Чтобы не попасть под дождь, я прибавил шагу. Навстречу мне шел пограничник, вооруженный винтовкой и тяжелой кобурой. Я разглядел его — простое приветливое русское лицо.

— Здравствуй, — сказал он доброжелательно. — Что это у тебя за багаж? Ты чертежник?

— Нет, — ответил я, — художник. Жил в Париже, учился малевать. Заболел и еду на Родину подлечиться.

— А долго ли ты там прожил?

— Два с половиной года.

— Стосковался по Родине. В гостях хорошо, а дома, говорят, лучше.

— Да, лучше.

— А что у тебя в папке?

— Мои работы.

— Покажи.

Я открыл папку и показал мои работы. Это были зарисовки рабочих и улиц, где они живут. Он одобрительно покачал головой и дружески сказал:

— Здорово малюешь. Да, вижу, что ты недаром жил в Париже.

Пока мы говорили, туча подошла ближе. Заблестели пламенные зигзаги. Загрохотал гром. Начался ливневый дождь.

— Жаль тебя и твои художественные работы. Пойдем в будку.

Мы занесли вещи в будку. Он сел на скамью, а я прислонился к стенке. Дождь тяжелыми потоками шумно падал на землю и будку. Казалось, что он снесет крышу и нас с вещами зальет.

— Здорово хлещет, — сказал мой покровитель.

— Да, бессовестно себя ведет, — согласился я.

— Садись, художник!

— На что мне сесть? — спросил я.

— На мои колени, — ответил он.

Я осторожно сел на край его колен.

— Садись как следует! Пусть теперь хлещет, — сказал он. — Мы с тобой укрылись.

Прошло минут двадцать. Дождь прекратился. Пограничник открыл дверь, и мы вынесли мои вещи. Я взглянул на небо. Оно очистилось и казалось бездонным. Вдруг ударило солнце. Большое и необыкновенно яркое. Окружавший нас пейзаж выглядел хорошо вымытым и праздничным.

— Ну, художник, — обратился ко мне мой спаситель, — бери вещи и спеши на вокзал. Не канителься. Можешь опоздать на поезд.

Я нагрузился, снял шляпу, поклонился и, протянув ему пачку парижских сигарет, сказал:

— На добрую память! Бери!

Он взял. Поблагодарил. Указал, как идти на вокзал. На лице его появилось выражение ласковости и благожелательности.

— Иди прямо, не сворачивая ни влево, ни вправо. Дойдешь до белого здания — остановишься. Это и есть вокзал.

Я еще раз поблагодарил за гостеприимство и пошел, не сворачивая ни влево, ни вправо, пока не дошел до белого здания.

## Возвращение домой

Поезд медленно и устало подошел к знакомому старомодному вокзалу, на фасаде которого висела белая вывеска «Елисаветград». Раздался звонок.

С вагонной площадки я увидел бегущих ко мне навстречу брата Деви и сестер Анну и Розу. В их руках были букеты полевых цветов. Когда поезд остановился, родня бросилась меня обнимать и целовать.

Забрав мои вещи, они повели меня на вокзальную площадь, где нас ждал толстый кучер с розовым лицом и круглой бородой и стояла большая, великолепная бричка с парой добрых украинских лошадок. Посадив всех нас на бричку (меня как гостя из Парижа он посадил в центре), кучер взобрался на высокие козлы и звучно цокнул языком лошадям. Лошади рванули и понеслись по малолюдным улицам города, где я родился, провел юность и где собирался вновь найти силы и творческое мужество.

Я жадно глядел на улицы, пытаюсь в бедной архитектуре домов найти следы духовного облика их строителей. Вот наш убогий театр. Как мало он похож на парижскую Гранд-Опера! Вот унылая каланча и всегда шагающий вокруг нее сонливый пожарник. Дальше — мост, лениво перекинутый через речку Ингул. Потом я увидел площадь, на которой в пасхальные дни возникали карусели, качели и микроцирк.

Как радостно вспоминать все это теперь, когда прошлое уже покрылось голубой краской!

# Вокруг Одессы

## Дневник Нюренберга. Одесса 1916–1920.

*1916 год*

7 июля приехала Поинка. Она поселилась на даче неподалеку, где она купалась и жарилась на солнце. Запомнились первые сумерки в степи и ночь в ее комнатке с биением маленьких дешевеньких часов. Я просидел у нее полтора часа. На ней была чертовски белая блузка, придававшая ее лицу какой-то необычайный, женственный аромат, и сейчас чувствуемый мною.

У нее на спине и руках совсем слезла кожа. Ее кожа цвета какао. Поздоровела. Бешено рада. Вот чертик.

Последняя лунная ночь на берегу спавшей речки, в которой ярко отражена воспаленная ночь, и безумная луна, и ее глаза, залитые луной.

Мы просидели молча целый час. Деви<sup>2</sup> с одной страстной еврейкой шатался на высоком берегу и в роще.

Великолепно грустила Поинка, этот чертик, умеющий грустить, когда надо.

Поинка уехала 29 июля. Я никогда не забуду ее фигурки, покрытой живостью и свежестью. В последний раз она обернулась уже из трамвайного вагона. Деви помогал ей нести вещи.

*1917, 3 января (кажется)*

Опять появился мой лютый и вместе с тем дорогой чертик. Началось с небольшого концерта. Несколько слезинок за то, что меня «не было на вокзале», и несколько слезинок потому, что я «не приготовил комнаты». Потом отношения исправились. Поселились на Садовой, 12, в доме какой-то неприятной и противной Завалько. Сами топили. Это было большое наслаждение. Опять кофе. У чертика славное платье и прекрасные чулки, придающие ей грациозность. Лицо ее такое же молодое и такое же задорно-ангельское. Прическа изменилась. Научилась лучше и изящнее обходиться со своим туалетом. В огромных ботах йодистого цвета, в лукаво-задорной

---

<sup>2</sup> Давид Нюренберг-Девинов (1896–1964) — художник, младший брат А.Нюренберга (*прим.* О.Т.)

небольшой шляпке, украшенной золотой вышивкой, в белой вуальке, придающей ей приятно дорожный вид. Она очень своеобразна и интересна.

*Кажется, 5 января*

Небольшой, но свирепый концерт со всеми характерными особенностями. Схватка на улице, лютое лицо, желчные и тяжкие слова, молчание и, наконец, поцелуи. Опять кофе, ветчина, газеты. Прочли пару сказок Андерсена.

Чертик был на уроке рисования в школе для девочек.

«Бегаю по урокам и оставляю своего чертика совершенно “одинокую”». Эти трогательные слова мне бросила Полинка.

Были на кладбищах. Еврейском, немецком, католическом. На последнем сторож нам показал набальзамированного покойника в цинковом гробу, отбывающего там 13 лет. Лицо покойника сильно выжгло в нашей памяти, и мы с удовольствием запомнили этот интересный день. Отогрелись в сторожке на немецком кладбище. Нас накормили и напоили. Полинка великолепно себя чувствовала. Нам показали умеющую плакать собаку.

Наша собачушка Леда мерзнет. Сильные морозы и вьюги. Ночью в нашей комнате душно от жары, а утром лютая зима.

Я прозвал чертика «фурией». А она меня «пройдохой». Ничего, в общем. Пьем кофе, какао. Читаем газеты, толкуем отчаянно и энергично о политике и заканчиваем разговоры прекрасным какао.

*11 января*

Моя «фурия» выпила весь спирт и, тоскуя, когда я на уроках, опорожнила бутылку «мuskата». Был маленький, жиденький «концертик». Было от него и ей, и мне скучно. Огня в нем не было, так мы оба решили.

*18 января*

Полинка уезжает. В виде прощального бенефиса и особой нежности ко мне был дан еще один «концерт». Мы изрядно поругались и, разумеется, оказались двумя «извергами, кровопийцами, бездушно сосущими кровь». Я оказался старым бандитом, аферистом, жуликом, пройдохой и чуть-чуть прохвостом.

Пили в чайной чай, и оба изумлялись, как это такие добропорядочные люди, как она и я, могли поругаться. В самом деле.

*19 января*

Уехал чертик. На вокзале он был по отношению ко мне особенно вежлив и нежен. Ансамбль был нарушен «пресловутым изгнанием». Эта веселая и столь же грустная история меня утешила. И весьма раздражила. Но она была так мила и вежлива, что я решил быть только «симпатичным».

Запомнились последние прощальные поцелуи. Вагон, офицеры, носильщик, отказавшийся внести в вагон мешок с изюмом, чаепитие в низенькой и



неопрятной чайной, и мое усталое лицо, и отчаяннейшая теснота. Шубы, красные лица, жар из дверей и жестокий холод.

*1 мая, 8 ч. вечера*

Совершенно неожиданно с шумом и проклятиями опять чертик навестил меня. Я был в ученическом помещении. На ней было старое непромокаемое пальто. Опять грустное лицо, яркие губы, протянутые ко мне, и лакированные туфельки. Я читал лекцию о композиции, форме и цвете. Черт мне мешал, и я, видно, немного волновался. Кажется, некоторые это поняли и тайно выражали мне свои искренние соболезнования.

Нет свободного номера? Эти жуткие гостиницы! Переночевали в какой-то удручающей комнатухе на Ново-Рыбной.

Умиротворенность. Были на море. Поселились на Никитской, 67. У меня все рефераты, аттестат, задания и беготня.

*7 мая* — холодное отношение ко мне, к миру, к человечеству и к нашему будущему.

Были на море опять. Полинка великолепно барахталась в холодной еще воде. Ее небольшая, крепкая и свежая фигурка чудесно боролась с морем.

Загорает и дуется.

Я уезжаю в Елисаветград. Концерт.

Меня вышвыривает мой чертик с книгами, которые я получил от учеников за лекции. Мой пиджак на полу. Слезы. Упреки. Поцелуи. И бегство на вокзал.

*13 мая*

Ужасная тряска в уборной 1-го класса. Елисаветград. Жара. И важный начальник. Поездка на крыше в Херсон.

*23 мая. Вечер. Гостиница «Франция»*

Вышла моя фурия. Ах, почему я ее опять не встречал!

Упреки. Но мне ласками как-то особенно быстро удалось их ликвидировать, и мы отправились чай пить. Я заметил, что в Одессе она загорела, отдохнула от меня и от волнений.

*24 мая* катались на лодке. Виктор<sup>3</sup> добр и великолепен. Купались. Обошли несколько бульваров, чайных.

---

<sup>3</sup>Виктор Мидлер (1888-1979) — художник, ученик и друг А.Нюренберга (*прим.* О.Т.)

25 мая пешком пошли в психиатрическую лечебницу. Дорога чудесная. Яркое синее небо, жаворонки. И мы с чемоданами и вещами. Чертик остановился у крестьянки, а я в лазарете. Я в халате среди испытаний. Жду чертика. Не пришел. Познакомился с братьями. Учитель, аптекарь. Все они полуинтересны. Помещение чистое, ясное, объемное. Я заснул рано.

26 мая

Познакомился с необычными типами...

18 августа

Моя влюбленность в осень еще не доказывает, что я хочу ее. Нисколько. Я просто люблю философствовать о ней. Я вовсе не намерен связываться с этой лукавой и темной особой, у которой любимые духи – вонь и гниль. А любимый цвет – черный.

Я люблю состоять с ней только в переписке, но не больше. Я один из ее постоянных поклонников, любящих заглядывать в эту жуткую, прекрасную страницу, которая написана таинственной рукой загадочной Мадам Смерти. Я считаю ее стихи и ее язык самым лучшим и крепким вином.

Ты не беспокойся, мой чертик, я ее возлюбленным не сделаюсь. Умирать мне решительно не хочется. Я не сентиментальный гимназист и не трагичный молодой человек, чтобы заниматься такими романтическими вещами, как яд. Куда уж мне! Увы, мне остался только один яд, убивающий слишком медленно, чтобы его сразу заметить – это жизнь.

Ясно чувствую, что от накрытого стола без выигрыша уйти я не смогу. Это выше моих сил. Мне нужно выиграть – и я выиграю!

19 августа

Сегодня опять осень, опять тучи, холодное утро, опять солнце, красные листья дикого винограда и усталость головы, похожая на опьянение.

Не работал. Мой автопортрет хитро поглядывал на меня.

Озлобление не покидает меня ни на секунду. Оно появляется у меня неожиданно и овладевает мной на несколько дней, не оставляя даже во сне. Так проходит день, два, три. Я готов в такие дни на все. У меня не остается ничего святого, ничего чистого. Мне кажется, что я мог бы быть спокойным и уверенным в своем тонком ремесле палачом. Впрочем, это слишком громко и книжно звучит. Второе – убийцей. И убийцей не только других, но и себя самого. Своего прошлого, настоящего и будущего.

21 августа

Как хорошо отказаться от себя, от своей души и мозга. Не чувствовать себя. Иногда (о, как я теперь ясно это чувствую!) прекрасно быть только манекеном,

марионеткой. Или иметь гувернера, который тебя раздевает, занимает целый день сказками. Забирает себе всю инициативу, всю волю. А ты точно во сне или в бреду, совершенно пустой и отказавшийся сладостно дремлешь, покоишься...

Я бы хотел, чтоб иногда день мой не мне принадлежал, чтобы владельцем был кто-нибудь другой, даже тюремный надзиратель. Не все ли равно.

Как жаль, что меня не поднимает кнут тюремщика или окрик гувернера.

Как жаль, что нет таких санаториев, где люди, желающие отказаться от себя, могли бы находить покой на день, два или неделю.

Разве такой покой не равносителен лучшему и крепчайшему вину! И разве после такого вина организм не чувствовал бы себя освобожденным и опять свежим?

Особенно посещались бы такие санатории художниками, поэтами, авантюристами и падшими женщинами, этими «злыми цветами», издающими тонкий, но опьяняющий аромат.

### *Ночь*

Все мысли, приходящие ночью, имеют ясный и очерченный лик – и потому, вероятно, я сильнее, чем днем чувствую свою пустоту.

Ночью у каждой мысли свое лицо и своя маска. Некоторые улыбаются, другие смеются, третьи ядовито усмеваются. Но жить с ними весело. Они меня занимают. И приход утра не повергает в смущение. Может быть, лучшее, что у меня было и есть, рождалось ночью, когда форма пьет прохладный свой напиток и тает под теплыми лучами утреннего солнца. Наконец, ночью нас только двое – я и весь мир.

Много мыслей я подарил скребущим мышам, холодному стеклу осеннего окна, глядящего в продрогшую ночь. Много было у меня таких часов, которые казались лучшими друзьями. Их тиканье порой и теперь отдается еще в моем мозгу. Но теперь я отогнал этих романтических друзей. Они мне слишком мало дали взамен моих ночей.

Для работы они почти ничего. В мастерской я им должен уделить только несколько минут внимания.

Действительно ли озлобление так плодотворно?! Действительно злоба – лучший вдохновитель?

Пожалуй, что да. Лучшие мои натуры всегда начинались со злобы. И лучшие мои переживания, поскольку мне удалось разобраться в себе, являлись ко мне после злобы, как дождь после грозы.

### *25 августа*

Прохладный, ясный осенний день. В такой день приходят другие дни, похожие на этот день. Та же ясность, тот же ярко-голубой свод, та же больная, точно малокровная, зелень, вызывающая тихие мысли. Хорошо иметь ателье с большим окном в сад или на море. Ковры, красные листья дикого винограда в вазочках, чьи-то письма в ярких конвертах, этюды на желто-бурой траве,

молоко, пахнущее свежим мясом, вечерний чай с вареньем и многое, что придает непередаваемый аромат осеннему дню.

Как мало нужно моим глазам, чтобы осень ярко рисовалась. Желто-лимонная дыня и кусок серо-холодного моря, по которому скользит с сильно натянутым парусом продрогшая лодка, или красный, как свежая кровь, перец и запах (ах, этот опьяняющий запах!) арбузов, или быстро потухающий пруд в морщинках и загорелое лицо греющегося на утреннем солнце старика, в коричневых руках которого хлеб и виноград.

Как хорошо блуждать с этюдным ящиком по полянкам умирающего леса, одетого в золотые одежды, будто во что-то теплое и веселое. Что мне до его осени? Я-то здесь при чем? При чем мой мир, над которым я столько лет работал! Моя душа, мозг, который жил своей личной своеобразной жизнью!

И вся эта ненависть в такую осень!

Как далека природа с ее безразличным, но прекрасным миром от всех этих кровавых ударов, поддерживающих в «них» энтузиазм глаз.

О, если бы я мог плюнуть так, чтобы их глаза загноились и чтобы они не могли солнце видеть. О, если бы я мог заразить вас всех туберкулезом или ядом сифилиса и видеть ваше безумие в жадных попытках пролить как можно больше крови и слез.

Какое мне дело?

При чем, я здесь? Но увы! Мое глубокое озлобление дальше этой странички записной книжки не уйдет. Мои слова мне самому сейчас кажутся слишком патетическими и громкими, а главное, они вызовут только «хе-хе». Да и сам я горько усмехаюсь хе-хе-хе. Да, милая.

День осенний – какой прекрасный мотив для живописи.

*4 часа*

Мимо моего окна проплыла высоко группа облаков. Со свежими лицами и прохладными движениями. Одно из них мне показалось даже чуть грустным, будто в морщинах. Оно мне будто улыбнулось. Через несколько минут я их уже не смогу видеть – их поглотят другие, с которыми они сольются в один общий хоровод...

День осенний. Много курил. Трудно работать. Мой автопортрет совершенно запылится, а натюрморт покрылся плесенью и распространяет по комнате тяжкий запах гниющих овощей.

Как ты живешь в своей холодной Москве?

Мне приходится жить «как-нибудь». Это последний девиз.

Есть у меня еще одна система: разделять свои дела на разные виды «хуже», т.к. «хорошо» у меня или «ничего себе» очень редко бывает в последнее время. У меня свирепствует одно «хуже»

1. ничего себе «хуже»
2. так себе «хуже»

3. просто «хуже»
4. очень «хуже»
5. и хуже «хуже»

Сейчас у меня «просто хуже» № 3. Так как я уже сладил с этим «хуже» – то особенно горевать мне не приходится. Свыкся. Люди и их души безграничны в области приспособления.

Ведь живут же с никудышным сердцем и сгнившими легкими. Ведь улыбаются же порой за цементными стенами тюрьмы для «вточников»<sup>4</sup>. Ведь завязывает же каждодневно перед зеркалом свой шелковый галстук мой старый хозяин, антрепренер Молдавцев, несмотря на постоянный шорох смерти за спиной, и т.д. и т.д.

Почему же другим не приспособляться? И мне в том числе? Тем более, что живучесть во мне на целый корпус людей. Не так ли, моя дорогая, мой нежный чертик?

Правда, иногда надоедает все до смерти, но очень редко приходится бросаться в объятия смерти. К этой мерзкой и важной мере прибегают в самых крайних случаях. Я два раза собирался с визитами к этой мрачной особе, но хитро избегал встречи с ней. Думаю, что мой здравый смысл и впредь меня не покинет.

Есть одна еврейская легенда. Один видный раввин имел любимого слугу. Раз слуга зверски набросился на своего старого учителя с тем, чтобы его убить. Раввин согласился быть убитым, но чуть подальше от того места, где на него набросился слуга. Отъехали. И что же! Слуга пал ниц перед раввином, заплакал и стал молить его о прощении. Раввин ответил: «Встань, сын мой. Ты здесь ни при чем. Есть такие места, проклятые места на земле, где человек теряет свой облик, готовый на всякое безумие. И нужно миновать их. Мы теперь в безопасности».

Я думаю, что такие места имеются в нашей жизни также. Места проклятые, где мы способны других и себя убить. И вот нужно учиться их обходить, а если их обойти нельзя – то как можно скорее оставить их позади себя.

Эта легенда меня часто поддерживала в Париже и Берлине. И я думаю ее в дальнейшем держать в своей памяти.

## Саша из «Гамбринуса»

Раз в неделю вечером к нам приезжал наш меценат и друг художников — инженер Оскар Мишкиблит. Он покупал у нас этюды и давал деньги на краски и холсты. Он брал двух извозчиков, усаживал на них всю компанию (Юхневича, Фраермана, Бориса Успенского, Малика, меня и мою жену) и отвозил нас в

---

<sup>4</sup>«вточники» — заключенные, отбывающие второй срок, рецидивисты (*прим.* О.Т.).

известный в то время ресторан «Зимний садок». Там играл воспетый Куприным знаменитый Саша. Завидев нас, скрипач в знак радостного приветствия поднимал над головой скрипку и несколько минут торжественно держал ее.

Он знал, что мы художники, ценил и любил нас. Меценат Оскар заказывал для нас богатый ужин с пивом Санценбакера и свободной музыкой.

Нам казалось, что Саша весь вечер играл только для нас.

Мы без конца чокались с ним. Пили за его счастливый талант и бывшее здоровье, за его удивительную скрипку. Он много пил, но никогда не бывал пьян. Мы любовно разглядывали его глыбообразную фигуру с огромным животом, его выразительное женское лицо с выступающей челюстью и глубоко сидящими маленькими горящими глазами.

Мы его рисовали. На рисунках делали нежнейшие надписи. Он благодарно улыбался, но рисунков не брал. Он знал песни всего мира и передавал их со всеми присущими им национальными особенностями. Саша играл под сурдинку и речитативом напевал их. Его горячо любили моряки всех стран, он хорошо знал, как волновать их крепкие сердца. Часто мы видели, как здоровенный моряк-детина, сидя за столом с кружкой пива, под звуки его скрипки плакал, как ребенок. Особенно нам нравились две песенки, напеваемые беднотой. В одной — молодой человек упрасивает свою возлюбленную не прислушиваться к тому, что нашептывает ей ее недобрая мать. В другой — сапожник после выпитого стакана красного вина мечтает о завоевании мира.

Это был замечательный виртуоз трактирно-ресторанной музыки. Его удивительное творчество, приносившее нам много радости, запоминалось. Часто, чтобы поднять рабочее настроение, мы напевали сашины песенки.

## **Багрицкий**

В 1918 году молодые одесские художники группировались вокруг студии, носившей громкое название «Свободная мастерская». Студию, которой руководил пишущий эти строки, частенько навещал Эдуард Багрицкий. Он входил как-то празднично, гордо держа свою великолепную голову и, степенно устроившись на свободном стуле, начинал развлекать студийцев. В шутках, остротах и каламбурах, всегда тонко отшлифованных, он не имел соперников.

В студии Багрицкий был своим человеком. Иногда он брал уголь и обрывки газетной бумаги, на которой мы рисовали, и порывисто набрасывал причудливые фигуры фантастических людей, живших в его неисчерпаемо богатом воображении. К рисункам своим он относился так же иронично, как к своим стихам и остротам, — он их великодушно жертвовал студии.

Багрицкий не рисовал с натуры, считая ее деспотичной и часто излишней. Он говорил: «Модель — у меня в памяти, а если нужна модель в фантастическом озарении, я прибегаю к воображению».

Основой его рисунка была линия. Живая, трепетная, с различными пульсами и ритмами. Экспрессивная и выразительная. Ею ему удавалось передавать лаконично и просто сложное душевное состояние своих романтических персонажей.

Уже тогда чувствовалось, что перед нами художник большого и светлого дарования.

Эдуард Багрицкий мог бы, вероятно, участвовать на художественной выставке, не боясь соседства профессиональных рисовальщиков.

Рассматривая теперь случайно сохранившиеся его рисунки, удивляешься тому, как мы в то время их мало ценили, а ведь они свидетельствовали об оригинальном таланте их автора.

В студии часто устраивались вечеринки, на которых активно выступали дружившие с нами молодые одесские поэты. Центральное место, разумеется, по праву принадлежало Багрицкому. Для вечеринок он писал стихи, песенки, изобретал номера, которые могли бы украсить любой гротесковый театр.

Одну из таких песенок, которую он, как всегда на ходу, сочинил, мы долгое время распевали. У меня сохранился пожелтевший от времени листок бумаги, где рукой Багрицкого записана эта песенка:

Нет ничего прекрасней в мире,  
Когда вдыхая трубок дым,  
Под номером 24  
На пятом этаже сидим.

В волне табачного тумана  
Кружится жизни колесо,  
Но мы поем хвалу Сезанну,  
Хороним дружно Пикассо.

И, убивая красок литры,  
Все непреклонней, все смелей,  
Не бросим мы своей палитры,  
И не покинем мы кистей.

Здесь Нюренберг рисует быстро,  
Надеждой сладкой окрылен,  
Что должность важную министра  
Получит на Украине он.

Приходит ночь, покрылись мраком  
Ряды недвижимые столов.  
Смешалось все: Ван Гог с Синьяком  
И с Семирадским — Калмаков.

Свои стихи Багрицкий читал всем, кто любил поэзию. Стоило его попросить: «Эдуард, почитайте что-нибудь!» — и он читал. Читал на берегу моря, на парковой скамье, в винных подвалах, в душных кафе у замызганных столиков — всюду.

Важно было, чтобы его внимательно слушали. Голос у него был мягкий, баритон приятного тембра.

Читал он с быстро нарастающим жаром, без поз и жестов.

\*\*\*

Помню, в 1919 году Багрицкий как-то пожаловался мне:

— Не до поэзии теперь. Нет желающих послушать стихи. — И, задумчиво помолчав, спросил меня: — Чем, друг мой, прикажете заняться?

Зная, что он хорошо рисует и любит искусство, я ему сказал:

— Сходите, Эдуард, в плакатную мастерскую. Там работал Максимилиан Волошин. Отдохните от поэзии. Она вас изнурила. Вы ведь великолепно рисуете. Подружитесь с другой музой.

Глаза Багрицкого загорелись радостным огоньком.

— Да, люблю я рисовать и в юности мечтал стать художником. Часто повторял любимую фразу Дега: «Я рожден, чтобы рисовать». Но отец мой был против. «Там учатся только дети ремесленников», — негодовал он, как только я заговаривал о художественном училище. Так и отдали в реальное. С третьего класса начал я писать стихи...

Мой совет не остался втуне. Багрицкий сотрудничал в одесской РОСТе, писал тексты для плакатов и одновременно делал эскизы.

\*\*\*

Пришли интервенты. Больше всех усердствовали тщеславные, щегольски одетые австрийцы. Они держались особенно нагло и цинично. Но благодатная октябрьская лавина быстро смыла их и унесла куда-то...

Место австрийцев заняли французы, среди которых было много сочувствующих революционным идеям. Французские офицеры всячески оберегали своих солдат от общения с населением, но идеи, очевидно, не считаясь ни с какими запретами, делали свое дело.

Аресты не прекращались. В городе с трудом можно было найти хлеб. Исчезли продукты. Одесса потуже завязала ремень и приготовилась к революционным боям.

Как-то вечером, пробираясь по безлюдной и слабо освещенной Екатерининской улице, Багрицкий и я натолкнулись на патруль французов. Их было трое. Увидев нас, они остановились. Мы продолжали свой путь. Прошли шагов двадцать и вдруг слышим, как кто-то бежит к нам. Француз! Высокий, грузный дядя. За плечом ружье. Подошел очень близко к нам и шепотом спросил: «Большевики?» Опасаясь провокаций, мы громко ответили: «Художники...» Француз дружески пожал нам руки и несколько раз тем же шепотом произнес: «А я большевик...» Затем он вытащил из кармана какую-то коробку и обратился к нам:

— Берите!

То были сигаретки. Мы взяли по одной.

— Еще, — просил он нас. — Раздайте большевикам сувениры от нас, патрульных...

Он сделал жест в сторону ожидавших его товарищей. Мы опорожнили коробку. Эдуард и я были ошарашены. Мы не знали, как реагировать, а вдруг — провокатор!

— Ну, я бегу, — добавил он.



Наши руки опять сжала его дружеская теплая рука. Он сделал несколько шагов, потом вернулся и негромко, вполголоса, сказал нам:

— Да здравствует Ленин!

Мы чуть не бросились к нему на шею... Через несколько мгновений силуэты патрулей растаяли в голубом мраке Екатерининской улицы.

## Нападение

В 1918 году в студии «Свободная мастерская», которой я руководил, занятия шли бесперебойно. Днем живопись, вечером рисунок. На рисунок (обнаженная модель) приходило много художников: Фраерман, Елисевиц, Фазини, Гозиасон, Константиновский, Мидлер и Малик.

В Одессе жилось нелегко. После бегства немцев город был захвачен австрийскими оккупантами. В них было нечто опереточное. Они вошли в город с бравурной музыкой, разноцветными флагами и транспарантами. Смена оккупантов была непрерывной. Исчезли продукты. Рынки были закрыты. Город лихорадило. Появились вору и налетчики, руководимые их вождем, косоглазым Мишкой Япончиком.

Как-то раз поздно вечером, возвращаясь из студии, мы с Фраерманом шли по Екатерининской и по обыкновению вели оживленный разговор на любимую тему — о Париже. И вдруг, на углу Троицкой, нас остановили два налетчика с револьверами.

Один громко скомандовал: «Стой! Руки вверх!»

Мы остановились. Подняли руки. Налетчики ловко и быстро начали нас обшаривать.

— Сема, — воскликнул один, — я у них в карманах нашел хлеб. Они говорят, что художники, но это голодранцы... Что с ними делать?

— Отпустим их, — разочарованно сказал другой.

Нас отпустили.

— Идите, только не оглядывайтесь, — раздраженно добавил он.

И они нас крепко выругали.

Нас спас хлеб, который мы брали для стирания угля на рисунках вместо исчезнувших в городе резинок.

Пройдя шагов пятьдесят, мы остановились, оглянулись. Их и след простыл. Мы рассмеялись.

— Какое счастье! — сказал, радуясь, Фраерман, — что они не сняли с меня дорогое парижское пальто. Что бы я делал?

Поблагодарив судьбу за доброту, а воров за деликатность, мы весело распрощались и разошлись по домам.

## Вместо венка

1911 год. Парижский Осенний салон. Теофил Фраерман участвует несколькими большими декоративными панно. В «Парижском вестнике» я даю отзыв о Салоне и о работах Фраермана. После отзыва у нас устанавливается знакомство, переходящее в дружбу. Это время было первым расцветом его творчества. О нем пишут, о нем говорят, его покупают, его хотят знать.

Фраермана этого времени я хорошо помню: крепкая фигура, широкие, мягкие жесты, легкая походка. На нем светло-серый костюм и шляпа с широкими полями. В руке трость с тяжелым золотым набалдашником. Фраерман часто появлялся в кафе, на улицах, в парках, на выставках, в мастерских художников, оставляя после себя светлый след. У него были русские и французские друзья. Он избирается членом Осеннего салона, участвует в заседаниях жюри.

1910–1912 годы были, пожалуй, для него наиболее напряженные творческие годы. Он много работал, осенью уезжая в провинцию или к океану. В этюдах было много радости и романтики. Критики следили за развитием его творчества. Материальное положение Фраермана окрепло, но его сильно тянуло на Родину, и он покинул Париж.

1915 год. Одесса. Теофил Фраерман — один из главных организаторов общества «Независимых». Он пишет большие лирические и поэтические пейзажи в сдержанных серых тонах. Собирает и объединяет художников. Все молодое, яркое, прогрессивное находит в нем друга. Фраерман не хочет рвать с художественными традициями, завещанными старыми художниками. Творчество Костанди включается в современность. Все свои большие знания и опыт Фраерман старается передать своим ученикам, достигая в этом блестящих результатов.

Фраерман был редкий педагог по культуре и знаниям. Он также был блестящий рассказчик. Знание школ, группировок, редких имен, тонкий анализ художественных произведений отличали его. Он знал и хорошо чувствовал старый Париж. Он умел со вкусом и юмором рассказывать о французских художниках и их творчестве.

Живой штрих, рисующий его как юмориста. 1919 год, Одесса. Я с Фраерманом и моей женой возвращались поздно ночью домой по Пушкинской улице. Неожиданно на нас напали грабители. Чтобы спасти свой бумажник с деньгами, я вступаю с грабителями в ненужные объяснения. Быстро оценив положение вещей, Фраерман с присущей ему иронией, обращаясь ко мне, бросает: «Отдай им деньги и не мешай. Они на работе».

## Переляканные

1918 год, Одесса. Золотистый сентябрьский день. На углу Дерибасовской и Преображенской стоят привлекшие мое внимание трое монументальных мужчин. На них поношенные летние пальто, серые кепи и дорожная обувь. Знакомые фигуры. Подхожу к ним ближе. Узнаю в них известных писателей Семена Юшкевича, Ивана Бунина и хорошо знакомого в художественном мире живописца — Петра Нилуса.

Все трое стоят неподвижно и молчат. Впечатление производят такое, точно они до дна опустошены и неспособны сделать даже малейшее движение. Какая-то плотная, кажущаяся осязаемой тишина держит их в плену.

Я стою невдалеке от них и внимательно их разглядываю. «Кого они мне напоминают?» — спрашиваю себя. И вслух отвечаю: «Знаменитую скульптуру Родена “Граждане Кале”...» Та же композиция и тот же экспрессивный стиль... Только Граждане Кале — пять фигур, а здесь — три. Но там у Родена — незабываемая героика, самопожертвование, здесь — боязнь возможных страданий, лишений. Там — патриоты, идущие к врагам, чтобы пожертвовать своей жизнью и спасти город Кале от разрушения... Здесь трое, погруженные в тяжелое раздумье!.. Кого они собираются спасти? Только себя? Как далеки эти три одессита от Граждан Кале!.. Чтобы лучше разглядеть и не быть замеченным, я прячусь за афишный киоск. Проходит минут десять, но перепуганные одесситы продолжают неподвижно стоять. Они испугались обстрела города английским крейсером и решили бежать. Завтра они покинут родные, воспетые в стихах, прозе и исписанные на этюдах места и перейдут на гостеприимный французский пароход, чтобы попасть в чужую, равнодушную к ним страну. С Одессой будет покончено.

Гляжу на маститого, похожего на Дон Кихота Ивана Бунина и вспоминаю отрывок из его музыкального стихотворения:

Что ж, прощай! Как-нибудь до весны  
Проживу и один — без жены...  
Что ж! Камин затоплю, буду пить...  
Хорошо бы собаку купить.

Нет, гражданин Бунин. Ни водка, ни собака Вас не спасут от одиночества и тоски!.. Стою за киоском и предаюсь грустным мыслям. Иван Бунин... Нежнейший поэт. Его стихи звучат, как тонкая волнующая музыка! Нельзя их без волнения вспоминать. Вспоминаю его чудесный перевод с английского языка «Песни о Гайавате». Его тонко отшлифованные рассказы. Жаль потерять такого большого поэта. Жаль расставаться с Юшкевичем — писателем, глубоко и ярко чувствующим Одессу и одесситов. Бабель и Ильф ему многим обязаны. Грустно думать и о том, что на одесских художественных выставках мы больше никогда не увидим полотен с романтичным, волнующим колоритом, тонким, изящным рисунком, подписанных П.Нилус. Но что можно поделать с людьми, испугавшимися Революции и не верящими в скорое наступление светлого завтра?

Для кого Бунин и Юшкевич будут за границей писать стихи и романы? Кому Нилус будет продавать свои пейзажи?

\*\*\*

Прошло десять лет. Поздняя весна. Париж. Монпарнас. Я вхожу в кафе «Dome» (Купол) и наталкиваюсь на Петра Нилуса. Он меня узнал, остановился. Растерялся. Чуть покраснел. Потом, сделав усилие, овладел собой и холодно бросил:

— И вы сюда приехали!

— И я сюда приехал... Но я в командировке... Меня послал сюда Луначарский читать лекции о советском искусстве.

Он молчал. Внимательно и зло на меня поглядел и ушел. Я успел его разглядеть. Это был пожилой человек. Усталый. С белыми висками, с двумя морщинами меж бровей. Я вспомнил тот памятный сентябрьский день, когда Нилус вместе с друзьями прощался с родной и любимой Одессой и подумал: видно эти десять лет, прожитых в Париже, здорово потрепали его.

\*\*\*

За моим столиком сидели парижские старожилы, мои друзья: Юзя Федер и Кремень. Они были в ударе и с увлечением рассказывали о том, что слышно в монпарнасских и монмартрских мастерских и кафе.

— Знаете ли, друзья, — перебил их я, — живущего здесь уже лет десять одесского художника Петра Нилуса? Он, — добавил я, — не только работает, но и выставляется.

— Знаю, — ответил Федер, — Художник хороший, но... немного устаревший. Он все время пишет в одном, когда-то найденном, стиле.

И, подумав, продолжал:

— В живописи нельзя долго увлекаться одной школой, течением... Свою технику надо все время освежать. Пикассо начал с импрессионизма, гостил у Энгра, дошел до кубизма, а теперь увлекается конструктивизмом, и я уверен, что через несколько лет он заведет роман с каким-нибудь новым течением. Весь его творческий путь — это увлечение новыми, чужими средствами выражения. Так работали Мане и другие крупные мастера. Нилус привез работы, пахнущие ушедшими временами, такими художниками, как Бернар, Амежан и Симон. Наша эпоха принадлежит уже другим мастерам.

И, покупив, строго и отрывисто продолжал:

— Развитие путей живописи, ее технических средств и приемов не знает покоя. Художник, который этого не понимает, не может участвовать в жизни современного искусства. Помни, друг мой, что открывают новые средства выражения только ищущие художники. В Париже тысячи художников, а стиль современной живописи создают пять-шесть человек.

— А как же тогда, — спросил я, — расценивать Рембрандта, чье творчество вот уже почти триста лет увлекает и волнует? Совершенно не стареет.

— Гении, — ответил Кремень, — создают свои собственные законы и живут вне влияния времени.

— Париж, — добавил Федер, — тем и ценен, что учит художника чувствовать эту современность и выражать ее.

## **Первомайское оформление Одессы в 1919 году**

На второй день после прихода Советской власти я оставил свою педагогическую работу, собрал группу революционно настроенных художников и отправился с ними в исполком. В бригаду, кроме меня, входили поэт Максимилиан Волошин, художники: Олесевиц, Фазини (брат Ильи Ильфа), Экстер, Фраерман, Мидлер, Константиновский и скульптор Гельман. Представляя секретарю Одесского исполкома Фельдману бригаду, я говорил

ему о нашем революционном энтузиазме и о том, что все мы считаем себя работниками исполкома. Фельдман, пожав каждому руку, сказал, что новая власть рада нашему приходу и ценит наше желание работать для революции. Потом он прошел с нами в большой зал, где какой-то силач-матрос угостил нас чаем и пепельного цвета булочками. Исполком мы оставили в радостном сознании, что мы нужны и что нам доверяют.

Для руководства работой мы выбрали художественный совет, председателем которого назначили меня. Работали мы в художественном училище на Преображенской улице.

Приближался Первомайский праздник. Все свои творческие силы мы решили отдать этому первому большому революционному празднику. Были организованы две бригады художников. Олесевич, Фазини, Экстер и я делали эскизы, по которым мастерские выполняли плакаты и панно для всех советских и партийных организаций. Три недели мы работали, не покладая рук, часто забывая о еде. К Первому мая работы были окончены.

Стояли солнечные дни. Цвела и благоухала сирень. Море сияло нежно-голубыми переливами. Берега Ланжерона и Малого Фонтана звали к себе, но мы ни на минуту не оставляли работы. Весь двор художественного училища был завален готовыми панно и плакатами.

Первым приехал за плакатами представитель воинских частей. Он отобрал яркие, красочные листы, посвященные победам Красной Армии. Чтобы придать моменту получения плакатов и панно характер торжественной церемонии, командир воинской части привез с собой небольшой оркестр, который при прощании с нами сыграл военный марш. Потом командир пожал всем художникам руки и громко сказал:

— Дорогие друзья! От имени всех бойцов примите наше горячее спасибо! — И, помолчав, прибавил: — Приезжайте к нам в гости. Прощайте друзья!

Плакаты увезли на грузовиках.

Вскоре приехали представители партийных и советских организаций. В течение двух дней двор опустел. Потом под руководством художников портреты Ленина, плакаты и панно были развешены по всей Одессе. И город зазвучал яркими, небывалой силы красками. Около плакатов собирались толпы одесситов, оживленно обсуждая наше искусство. Мы видели, как радостно фотографировали наши работы, и слышали, как нам кричали: «Молодцы! Ай да художники!»

Третьего мая в газете «Известия» одесского исполкома была напечатана благодарность художникам за удачное оформление города Одессы. Отдельная благодарность была объявлена мне и художнице Экстер.

## **Первая Народная Выставка**

В июне 1919 года в Одессе была организована 1-я Народная Выставка. Она привлекла рабочих, красноармейцев и матросов. Я как председатель Комитета по охране памятников искусства и старины принимал живейшее участие в ее устройстве. Помню, мне пришла в голову идея мобилизовать художников,

чтобы они обходили выставку вместе с посетителями и объясняли им смысл и значение картин. Это было осуществлено.

Запомнилась одна запись в книге отзывов: «Мне кажется, что на такой выставке я становлюсь лучше и умнее. Побольше бы таких выставок».

Во вступительной статье к каталогу выставки «Искусство и его теперешние задачи» я писал:

«Искусство для всех, искусство для народа, народное искусство и прочие красивые лозунги до сих пор произносились и печатались только для того, чтобы вызвать злую усмешку у одних и самодовольную улыбку у других. Искусство никогда не могло быть народным, если оно создавалось художниками для фабрикантов и купцов, и никогда не могло быть достаточно свободным, если оно обслуживало церковь, дворец, салон или будуар. Несмотря на свой свободолобивый и гордый дух — оно вынуждено было служить только тем, у кого были деньги.

Государство знало, насколько важно завладеть свободой искусства, и делало все, чтобы его расположить к себе, но и художники делали все, чтобы оставаться свободными. История *живописи* оставила нам немало ярких примеров свободолобивости художников (Милле, Курбе). К сожалению, такие одинокие и честные художники не могли влиять на порядок жизни искусства в государстве. Большинство художников, устававших в борьбе за существование, вынуждено было идти в “придворные” и продавать свои произведения только тем, у кого, кроме золота, был еще и определенный “вкус”, который, главным образом, и отравлял душу художников. Последние, поставленные в такие условия, для народа, то есть для тех, которые всю свою жизнь отдают механическому труду и лишены досуга, нужного для искусства, разумеется, ничего не могли сделать. Народ был вне искусства. Этого добивалось само государство, заинтересованное в том, чтобы трудящиеся массы свой досуг тратили только на пополнение своих физических сил, но не на образование или на эстетику.

Рабочий не понимал художника и его картин. Последние ему казались лишними и бесполезными...

Выставки, концерты и театр давали самый незначительный процент посетителей-рабочих. Это ненормальное явление продолжалось до революции. Но после революции, когда строительство новой государственной культуры перешло к самим рабочим, положение вещей сразу изменилось.

Искусство было вырвано из церкви, дворца и гостиной и передано в хижины и на улицу. Этому способствовали сами художники, люди, всегда влюбленные в революцию. Художники взялись за строительство нового пролетарского искусства. И эта работа в то время, когда зрителя-рабочего еще нет, когда художнику приходится опираться пока исключительно на свою энергию и совесть, была особенно сложна и ответственна.

Использовать все хорошее и талантливое в буржуазных музеях, все многовековые знания и, отбросив все чуждое нам, оставить для зарождающегося народного искусства только то, что сможет пригодиться для новой жизни и новой красоты, яркое пламя которой уже загорается, — вот первая задача художника; вторая — создать нового зрителя-рабочего, который

должен прийти на смену ушедшему зрителю-буржуа. И если художнику удастся решить эти две задачи — новая жизнь искусства будет спасена».

## Комитет по охране памятников искусства

После моего назначения председателем Комитета по охране памятников искусства и старины комиссар просвещения Щепкин вызвал меня к себе и предложил принять неотложные меры для защиты художественных ценностей в квартирах, брошенных бежавшей буржуазией.

— Поступили сведения, — сказал он озабоченно, — что известный Мишка-Япончик со своей шайкой уже обворовывают брошенные особняки. Необходимо принять срочные меры.

Я быстро организовал три бригады из рабочих и художников, которые должны были обойти особняки и квартиры, отобрать наиболее ценные вещи и перевезти их в дом графа Толстого (у моста Сабанеева).

За несколько дней бригады, работавшие с большим энтузиазмом, заполнили вещами весь дом. Навезли много старинной мебели, ковров, библиотек, фарфора, майолики, скульптуры и картин. В моей памяти воскресает одна интересная и характерная подробность. Среди привезенных дорогих библиотек мы нашли превосходно изданные книги, посвященные эротике. Большинство изданий оказались немецкими, а не французскими, как мы предполагали.

Внимательно рассмотрев привезенные вещи, экспертная комиссия нашла, что большинство из них не представляют музейной ценности. Комиссию неприятно удивило наличие среди картин большого количества фальшивых. Так из 25 Левитанов — 18 оказались подделками, из 15 Репиных только 8 были подлинными, из 17 Айвазовских — только 8 принадлежали кисти знаменитого мариниста. Фальшивыми были также работы Серова, Поленова и других.

Среди привезенных картин были и старинные, но ценности они не представляли.

Ценной (на музейном уровне) комиссия считала большую коллекцию картин южнорусских художников: Костанди, Нилуса, Головкова, Волокидина, Дворникова, Кузнецова, Кишневого.

Экспертная комиссия (Олесевич, Фазини, Фраерман и Мидлер) хорошо знала авторов фальшивых картин. Ими были ученики художественного училища — Зусер и Беркович.

\*\*\*

Невеселое заключение комиссии показало, что члены бригады забыли мои инструкции. Мне вновь пришлось собрать членов бригады.

— Что же вы, товарищи, — сказал я с подчеркнутой грустью, — хватаете все, что попало под руку. Неужели вы не понимаете, что художественные ценности мы собираем не для комисионок, а для музеев. Много вы навезли плохих, безвкусных вещей.

С ответным словом выступил художник Фикс.

— Мы работаем в пожарном стиле. Нам некогда обнюхивать каждую вещь, каждую картинку. Мы доверяемся первому впечатлению: вещь приятная, не магазинная — надо взять. Берем. Конечно, очень рассчитываем на экспертов. Они решат.

Потом я, в срочном порядке, вызвал Берковича и Зусера.

Они пришли. Степенно представились. Я сразу на них обрушился:

— Что вы, товарищи, делаете? Вы позорите цех художников! Не понимаете, что за ваши «великие дела» вас могут привлечь к уголовному суду.

— Все это прошлое, — спокойно и нагло сказал Беркович, — старые грехи... Не волнуйтесь! Для Советской власти мы г... делать не будем.

И, погодя, со смеющимися глазами добавил:

— Вы жалеете буржуазию. Она того не стоит. Она Левитанов и Репиных покупала у нас по десять-пятнадцать рублей. Никто из этих бакалейщиков, мануфактуристов и адвокатов в искусстве ничего не понимал. Картины им нужны были только как украшение стены. Не жалейте их! И не волнуйтесь. Они этого не стоят.

И, поглядев на меня, с едкой насмешкой добавил:

— Знаете, как рассуждали буржуа: не беда, если мой Левитан подделка. Я дал за него с золотой рамой только десять рублей.

Зусер с преувеличенно скучающим видом все время полусшепотом бросал: «Правильно, друг...»

— Если вы, товарищи, сидите без денег, — сказал я, — приходите к нам. В оформительскую мастерскую. Работы по горло.

— Хорошо, — ответил Зусер. — Обязательно придем.

Мы распрощались.

\*\*\*

Однажды Щепкин поручил мне провести важный разговор со старейшим одесским художником Кузнецовым, имевшим великолепную коллекцию западной живописи. В своей сопроводительной записке он высказывал Кузнецову убедительную просьбу передать свою коллекцию в музей, «где ей будет отведен отдельный зал и где на табличке будет значиться: “Дар Одессе от художника Н.Д.Кузнецова”. В противном случае “коллекция останется в доме-музее имени Кузнецова, который получит звание его пожизненного хранителя”».

Захватив это письмо, я с моим заместителем — художником Мидлером в один из погожих дней отправились к Кузнецову. Он жил в собственном двухэтажном доме на Ланжероне, где был слышен бой моря и где всегда зеленели низкорослые сосны. Кузнецов нас принял очень тепло, пригласил на верхний этаж, где висела его коллекция.

— Чем могу служить? — спросил он преувеличенно внимательно.

Я вынул из кармана письмо и передал ему. Он вскрыл его, прочел. Брови его сдвинулись, на щеках выступили два красных пятна.



— Сядем и поговорим, — ласково сказал он.

Мы сели.

— Что ж, — сказал он, — я согласен... Я всегда думал о народе и свою коллекцию рано или поздно думал ему подарить.

Мы с Мидлером переглянулись.

— Но у меня к вам, — сказал он, — имеются вопросы.

— Пожалуйста, Николай Дмитриевич, — сказал я.

— Во-первых, — начал он, — в зале моего имени будут висеть картины только иностранных художников? Если коллекция будет помещена в музей, смогу ли я две-три любимые иностранные картины оставить у себя для вдохновения?

— Думаю, — ответил я, — что ваше желание профессором Щепкиным будет учтено и он пойдет вам навстречу.

— Окончательный ответ, — продолжал он, подчеркнуто любезно, — я вам дам через несколько дней. Я должен об этом жизненном вопросе посоветоваться с семьей.

Мы распрощались и ушли. Выйдя от него, я сказал Мидлеру:

— Ничего из этого не выйдет.

— Да, — протянул Мидлер, — сукин сын, не отдаст. Кулак.

Вернувшись в Наробраз, я доложил о результате нашего посещения профессору Щепкину. Он улыбнулся и сказал:

— Придут оккупанты — уплывет с первым пароходом.

Так и случилось. Через неделю пришли французы, и Кузнецов все свои картины и добро погрузил на французский пароход и увез за границу.

# Гражданская война

## В укрытии

10 часов утра. Звонок из редакции «Известий». Звонит моя сестра:

— Амшей, большие неприятности! Под прикрытием английского крейсера идет наступление белых. Мы отступаем. Жги бумаги! Беги в исполком за инструкцией!

Жгу бумаги. Жена упаковывается.

Наконец хватаю чемодан и спешу в исполком. Здесь человек с усталым бледным лицом — секретарь Ракитин — дает мне паспорт, деньги и напутствует:

— Мы отступаем к Молдаванке. Транспорта мало. В случае невозможности отступления — уходите в подполье.

Бегу на Молдаванку. Многие возвращаются обратно. На Молдаванке уже орудует «пятая колонна». Стреляют по отступающим. Что делать? Я на Преображенской улице. Вспоминаю, где-то недалеко живет известный коллекционер-бактериолог Лопшиц, который не раз покупал у меня картины. Кажется, в угловом трехэтажном доме. Устремляюсь туда. Звоню. Дверь открывает сам Лопшиц.

— Что, пришли спрятаться? — тревожно спросил он, взглянув на меня. — Заходите...

Он ввел меня в небольшую комнату и закрыл дверь. Уставший, я опустился на стул. В городе уже слышна стрельба.

Шум, беготня.

Итак, я в подполье. Лопшиц ежедневно приносит мне сведения с улицы. «Хватают людей, арестовывают каждого, кто им кажется подозрительным». Через несколько дней я упросил Лопшица сходить к моей старшей сестре и сказать жившей у нее жене, где я скрываюсь. Он это сделал, но неохотно, с большой осторожностью.

— Дорогой друг, — полушепотом сказал он, вернувшись домой, — у меня возникла богатая мысль... Вы будете жить здесь и писать для меня декоративное панно... Такое же, какое вы мне когда-то написали. Согласны?

— Согласен.

Подумав, он радостно добавил:

— Я буду покупать краски, холст. Вы будете работать... Питание, конечно, мое. Одно условие — никто к вам не должен ходить. Попадётся вы — попадусь и я. Будем висеть на одной виселице.

Через день Лопшиц раздобыл где-то краски, кисти, холст.

— Только я, с моей безумной энергией, мог в мертвой Одессе достать все это!  
— воскликнул он, передавая мне свертки.

Я взялся за работу. За окном с ухарскими песнями проходили офицерские отряды, а я писал декоративное панно. Обнаженные розово-оранжевые женщины на фоне ультрамаринового моря. Лопшиц был доволен. Он покупал в порту большие херсонские арбузы и, угощая меня, приговаривал: «Ешьте, вам нужны силы, чтобы все это перенести».

Человек весьма недалекий, он наивно верил, что большевики свое дело проиграли и искренне жалел меня.

Однажды он разбудил меня рано утром и возбужденно прошептал:

— Вы слышали, белые подходят к Москве. Мужайтесь! Вам придется подумать о своей жизни и поспешить с панно. Мало ли что может случиться...

Лопшиц слыл большим оригиналом, у него было два увлечения: карты и живопись. Без них жизнь казалась ему серой, неинтересной.

— Человек без страстей, — пояснял он, — все равно, что пустая бутылка.

— А что вас больше увлекает? — спрашивал я.

— Порой меня тянет в игорный клуб, а иногда — в мастерские художников. В зависимости от настроения.

Как-то раз в сумерки, когда я отдыхал от живописи и дремал на диване, Лопшиц ворвался в комнату и, схватив меня за руки, задыхающимся голосом проговорил:

— У меня, дорогой художник, большое несчастье... Я проигрался вдрызг. Совершенно обнищал. Проиграл все свои гроши и всю коллекцию картин. Пошел «ва-банк» и проиграл. Жена меня съест. Спасти может только один человек. Это — вы. Вы должны мне написать новую коллекцию картин... Я вас никуда не отпущу... убежден, что за месяц вы создадите новую коллекцию. Пишите небольшие картины. Мне все равно.

— У меня сейчас нет сил и времени. Я собираюсь в дорогу, — мягко, но твердо сказал я.

— Денег не хватит, — не унимался он, — вещи дам. Выручайте. Я стою у пропасти. Я могу погибнуть.

Я глядел на его круглое лицо и темно-карие влажные глаза, и мне стало жалко его.

— Спасите, — захлебнувшимся голосом сказал он мне.

Я приступил к изготовлению «восходов», «заходов», «заливов», композиций с обнаженными дородными женщинами и цветущими деревьями.

Писать пришлось по эскизам и этюдам, которые мне удалось захватить из дома. Работа рассеивала и успокаивала меня. Но мечтал я все же не о композиции, а о бегстве.

\*\*\*

Через месяц, вечером, навестить меня пришла жена. Ей казалось, что город притих и что можно выйти на улицу. Я с ней согласился. Мы вышли на Преображенскую и сейчас же свернули на Малую Арнаутскую. Предсмеречная синева заливала Одессу. Но пройдя квартал, мы были ошарашены: навстречу нам шел знакомый архитектор Шретер — лютый враг художников, работавших с Советской властью. Мы прошли мимо него, не раскланиваясь. Он нас, конечно, узнал и остановился. Подумав, направился к стоящему на углу полицейскому — надо было бежать.

— Беги, — сказала жена, — я отвлеку их внимание.

Я побежал, на ходу стаскивая с себя желтое пальто, чтобы не выделяться ярким пятном, стараясь смешаться с прохожими, делая зигзаги. Вскочил в мрачный двор. Немного отдышавшись, подумал: надо отыскать не бросающуюся в глаза квартиру. Такой мне показалась одна убогая квартира в подвале. Я постучался. Дверь мне открыла старуха. На ее седой голове чернел чепчик. На худых плечах висел ветхий платок. Испугавшись, она дрожащим голосом спросила: «Что вам надо?»

Я рассказал, в чем дело. Она внимательно выслушала меня и разрешила остаться. Когда сумерки сгустились, старуха зажгла керосиновую лампу. Поблагодарив за гостеприимство, я попрощался и ушел. Улица была безлюдна.

Добравшись до квартиры Лопшица, я тихо позвонил. Увидев меня, Лопшиц прошептал:

— Что случилось? Я думал, что вас уже сцапали. Разве можно вам шляться? Идите в свою мастерскую, поужинайте и ложитесь спать.

\*\*\*

«Вот что произошло после того, как ты убежал, — рассказывала жена. — Я шла медленно. Они догнали меня.

— Где он? — спросил полицейский.

— Не знаю, — ответила я.

— Когда-то вы много знали, — сказал Шретер.

— Он бежал на ваших глазах, — сказала я.

— Вы арестованы.

И полицейский, в сопровождении Шретера, повел меня в контрразведку. Камера была набита людьми. Стояли и сидели на корточках впритык. Некоторых ночью вызывали на допрос. Их били шомполами. Слышны были удары и душераздирающие крики. Было страшно. Я просидела в контрразведке три недели. Потом некоторых арестованных, в том числе и меня, перевели в одесскую тюрьму. В камере, куда меня поместили, было человек десять женщин: спали на цементном полу, на соломе, рядом стояла параша. Все мы,

волнуясь, каждый день ждали допроса. Вызвали меня на допрос только через месяц. Как сейчас помню: по бокам двое военных, я почему-то посередине.

— Где ваш муж, комиссар искусств? — спрашивали они.

— Он мне не муж, — отвечала я. — Я балерина, работаю в театре. У меня много таких мужей. Он бежал на ваших глазах.

Больше меня не вызывали, я сидела и ждала своей участи. Один раз твоей сестре удалось как-то добиться свидания. От нее я узнала, что ты жив. Я передала ей для тебя записку.

Через два месяца меня снова вызвали на допрос. Подробно расспрашивали. Следователь мне сказал, что обо мне хлопчут: профессор Лысенков, сын писателя Глеба Успенского — Борис Глебович и директриса балетной школы. Они хотят взять меня на поруки.

Через несколько дней после допроса меня отпустили и выдали справку, что я лишена права выезда из Одессы. Никогда я не забуду того чувства, которое испытала, когда за мной закрылись тяжелые тюремные ворота. Я шла по улице и говорила себе, что самое счастливое — это быть на свободе.

Прожив некоторое время в Одессе, я с женой твоего брата — танцовщицей Зиной — поехала в Николаев на балетные гастроли».

\*\*\*

С отъездом из Одессы надо было торопиться. Начались расстрелы всех пойманных большевиков.

За организацию моего отъезда взялся мой брат, художник Деви, красный партизан. Человек смелый, большой инициативы и энергии.

Невдалеке от вокзала был поставлен старый, покрытый надписями грузовой вагон. На лицевой двери мелом было четко написано «Одесса–Александрия».

Вечером к вагону лихо подъехали две платформы, груженные большими тюками и ящиками. В течение одного часа вагон был загружен. На тюках были наклейки «Лавровый лист», а на ящиках «Минеральные воды». Грузили молодые рабочие. Среди них, в ватниках и истоптанных солдатских сапогах, были брат и я.

Проводником был назначен один подпольщик из старых портовых рабочих. Звали его Павло.

Павло стоял у дверей и наблюдал, как идет погрузка. Деви с ним о чем-то перешептывался. Потом брат сделал мне знак головой, и я вскочил в вагон.

Вагон закрыли. Я слышал, как паровоз перебрасывал его с одного пути на другой. Тарахтели колеса. Потом поезд пошел ритмичнее. Я устроился в глубине вагона за тюками и, поддавшись ровному мягкому движению, быстро уснул.

Ночью чем-то тяжелым, очевидно прикладом ружья, ударили в дверь. Я проснулся. Поезд стоял в степи.

— Кто там? — сонным голосом спросил Павло.

— Отчиняй! — ответил пьяный бас.

- А что нужно?
- Большевиков нема?
- Нема.
- А жидов нема?
- Нема.
- И цыгарки нема?
- И цыгарки нема.
- А в тюках что?
- Лавровый лист.
- Покажи!

Павло открыл дверь. Бандит воткнул штык своего ружья в тюк.

- Ничего нема, — сказал он раздраженно. Выругался очень крепко. И ушел.
- Гад петлюровский! — сказал Павло, отплеываясь. — Людей грабит, убивает. И за это дай ему цыгарку.

## Кзаки

Шли слухи, что деникинцы и приставшие к ним казачьи части, бросая все, что не влезало в мешки и чемоданы, «як скаженные тикали к себе на Дон» и что их рожденные в отчаянии усилия во что бы то ни стало задержаться в Знаменке и навязать красным решительный и поворотный бой — напрасны. Надо было спешить.

В Знаменке, куда мой убогий поезд, охая, насилу дотащился, никаких следов пережитого я не заметил. Ничто не напоминало о недавно разыгравшихся здесь событиях. «Может, их и не было», — подумал я. Заспанная, неприветливая станция, куда ни глянешь — грязь, тряпки, куски почерневшей ваты. Пахнет карболкой. Долгие, похожие на стоны гудки застрявших за железнодорожным мостом изношенных, старого типа, черных паровозов. Несколько мокрых черных осин на фоне унылого дождливого неба.

В залах на полу, покрытом подсолнечной шелухой и окурками, на разостланных шинелях спали бородатые деникинцы. С трудом я добрался до буфета. Два стакана горячего морковного чая несколько подбодрили меня. В вагоне, усевшись на чемодан, начал дремать. Безучастное время двигалось, еле волоча ноги. В крышу вагона робко постучался ноябрьский дождь. Вдруг меня разбудил сильнейший удар в дверь. Точно ружейный выстрел.

- Кто там? — охрипшим баритоном спросил один из моих невидимых соседей.
- Открывай! — прогудел кто-то.

С грохотом и визгом отошла дверь.

- Большевиков и комиссарчиков нет?
- Нема, — ответил тот же охрипший баритон.

— Проверим, чи правда. А ну, залезайте, хлопцы!

И три монументальных казака, вооруженных винтовками, пахнувших гнилым дождем и самогоном, ввалились в наш вагон.

— Зажигай свечку, — сказал один из них.

— Сейчас, Федя, дверь в наших руках, — деловито ответил ему другой.

— Приготовьте ваши документы... и чемоданы... Нет ли у вас большевистских книг, — весело сказал третий.

— Нема, — повторил охрипший баритон.

— Побачим, побачим,... — сказал один из казаков.

Начался обыск. Все поняли, что попали в ловушку. Меня охватило отчаяние. Надо было бежать во что бы то ни стало.

В этот момент один из лежавших на полу крестьян, на которого наступил пьяный казак, начал ругаться: «Пьяницы! Бандиты! Креста на вас нет... Что же вы людей больных давить начали?»

— Молчи, большевистская зараза! — бросил ему пьяный казак.

В вагоне началась драка. Кто-то истерически орал. Кто-то громко плакал. Погасла свеча. В этом я увидел просвет надежды на спасение и не ошибся. Надо спешить. Каждый миг дорог. Я встал, быстро, осторожно пробрался через лежавших на полу. Вот и дверь.

— Пусти, — говорю низким хриплым голосом.

— Куды?

Цинично отвечаю зачем и крепко, как пьяный биндюжник, ругаюсь.

Мне помогла память, удивительно хорошо сохранившая то, что я часто слышал в портовых трактирах. Казак поверил, что ругается свой человек, и пропустил меня. Дверь отодвинулась. Я выпрыгнул.

## **Пан Пытлинский**

Казаки проворонили меня. Сколько раз ночь в эти погромные дни меня спасала! Но куда идти? В тот вон мрачный незнакомый поселок? Заночевать, а рано утром через знаменские заснеженные лесочки и курганы двинуть пешком в родной Елисаветград. А если встретятся банды? Может, холода их разогнали. Без чемодана, правда, легче двигаться... Но примириться с тем, что он сейчас в грязных руках бандитов, что они руками, покрытыми кровью, ворошат мои труды последних лет и рисунки крупнейших французских скульпторов Бурделя и Жозефа Бернара... Это было выше моих сил.

Я бросился на вокзал. На путях стояли недавно пришедшие поезда. Усталые, вспотевшие, жалкие. Казалось, что они глубоко дышат, что от них, как и от пассажиров, разит потом и самогонным перегаром. В слабо освещенных вагонных окнах мелькали тревожные силуэты. Слышны были разухабистые песни. Пьяные гармони визжали под аккомпанемент глухих ружейных

выстрелов. На вокзальном перроне — горы мешков и сундуков различных форм.

Стою у путей и мысленно оплакиваю свой погибший чемодан, в котором было все мое художественное достояние. Прощай мой верный друг, перенесший со мной столько горя и радостей!...

Мои акварели, рисунки и письма будут развеяны по снежным степям или брошены в вагонную уборную, а их место в чемодане займет награбленное жалкое добро местечек, пахнущее нафталином, горем и слезами.

Со станции пришлось уйти. Добрался до поселка. Он казался мертвым. Ночь. Холодный ветер. Население спит, может, сбежало. Чтобы не упасть в глубокое месиво, держусь за мокрый забор.

В конце черной улицы огонек. Незовущий, необещающий. Еле волоча ноги, добрался до него. Ресторан. Запах самогона и кислой капусты. Столики, покрытые грязной бумагой, бумажные цветы, стойка с бутылками и вокзальным самоваром, большая коптящая лампа, какие-то усталые, сонные женщины и мужчины.

Выпил стакан горьковатого чая и почувствовал себя счастливым — согрелся и отдохнул. После нервного напряжения меня всегда клонило ко сну. С каким наслаждением поспал бы я сейчас, положив голову на залитый чем-то столик. А ведь надо, пожалуй, убираться отсюда, пока не поздно... Но было уже поздно. Коренастый человек с огромными рыжими усами, шел ко мне, улыбаясь.

— Как вы, господин, попали сюда в такой поздний час? — Я рассказал свою историю. Лицо его и жесты выражали сочувствие.

— Очень хорошо! Очень хорошо! — воскликнул он. — Как будто сама судьба мне вас подбросила. Мне нужен художник, хороший художник. Я о нем, поверите, все время мечтал. Есть работа для вас...

— Что ж, если нужен — останусь. Денька на два.

— Оставайтесь! Хорошо заработаете. Краски и жесть есть. Кормежка моя, постель тоже.

Я остался.

В ту же позднюю ночь в честь нашего знакомства человек с большими рыжими усами (оказавшийся хозяином ресторана) дал ужин с пивом и фаршированными кабачками.

За двумя столиками, покрытыми чистой бумагой и освещенными елочными свечами, собралась вся семья ресторатора.

— Рекомендую: жена Зинаида Львовна, — сказал он глухим голосом, указав на немолодую женщину с добрым, круглым лицом и мясистыми руками. — Цирковая прима, теперь заведует кухней и кормит нас рублеными котлетами.

Я поклонился. Зинаида Львовна дружески мне улыбнулась.

— А вот сынок мой, Янек, — продолжали рыжие усы. — Замечательный клоун! Первого сорта! Сейчас заведует у меня закупкой провизии.

Молодой парень, сияя голубизной глаз, робко протянул мне тяжелую боксерскую руку.



— А эта жена его, — продолжал ресторатор, — Марья Филипповна. О, какая танцовщица! — Он несколько раз пощелкал языком. — Кончила лучшую киевскую балетную школу и должна, представьте себе, разливать самогон за прилавком.

Молодая невысокая женщина с пятнами румянца на худом лице недоверчиво разглядывала меня.

— А теперь ешьте, господин художник, и пейте! Не стесняйтесь! Я люблю угощать людей искусства... потому что сам артист...

Меня мучила жажда, терзал голод, но боязнь повредить своей марке парижского художника удерживала от излишеств. Я старался пить и есть, как деликатный гость.

В комнате, оклеенной красными, голубыми и желтыми цирковыми афишами, я нашел приготовленную для меня постель.

В утренние часы, когда посетителей в ресторане было мало, пан Пытлинский, так звали хозяина ресторана, направлялся в мою комнату, где я писал по его заказу вывески. Над моей головой висел старый цирковой реквизит, прикрытый черной клеенкой. От него пахло гнилью и нафталином. В углу стояли замысловатой формы огромные ярко расписанные зонты и палки.

— Ну как, художник?

— Хорошо.

— Пошли завтракать.

И уводил меня, дружески обняв, в ресторанный зал за стойку. Там усаживал на старомодный холодный диван, ставил передо мной низенький столик, покрытый чистой голубой скатертью и, развалившись по-хозяйски в кресле, тихо говорил в сторону стойки:

— Зиночка, а Зиночка, дай нам чего-нибудь покушать. Голодны мы, как волки...

На голубой скатерти выростала бутылка, доверху налитая самогоном, холодная телятина, свиной студень и несколько ломтиков хлеба пепельного цвета. Выпив стопку самогона, пан приходил в радостное возбуждение. Его розовая лысина покрывалась крупными каплями пота. Усы стремительно падали вниз.

— Ешьте, сколько влезет! Люблю, черт возьми, угощать. Натура такая.

Я только ел, а он только пил. После третьей стопки Пытлинский обычно рассказывал о своем блестящем прошлом. Говорил он долго, патетически, утомительно жестикулируя.

— Да, господин художник, тяжело после цирка содержать ресторанчик. Тяжело. Перед вами один из лучших наездников. Мировой наездник! Жокей первого сорта! У меня есть фотография — я вам покажу. Не поверите, что это я... А какие силы у меня работали! Больше иностранцы: немцы, американцы, японцы. Бывали даже индусы. Сто, двести рублей за номер... Мировые номера! А какие лошади у меня были! Какие лошади! Боже мой! Красота! А где они? Все, наверное, уже подошли или воду возят. Лучших забрали деникинцы, остальных отдал большевикам. Оставил себе только парочку пони. Разворовали гардероб. Какой гардероб! Оставили тряпки. А сколько у меня было бриллиантов, золота!

Все погибло в ломбардах... Все бенефисные подарки. И вот видите — большой артист, талантливый художник, ведь я тоже в своем роде художник, должен продавать самогон и кормить пьяных офицеров и солдат...

Глаза его становятся влажными. Крупные, сияющие слезы стекают по красным щекам на пушистые рыжие усы и тонут в них. Пробую утешить его.

— Ничего, пан. Гражданская война кончится, вы опять будете артистом.

— Нет, нет, теперь уже помру ресторатором.

Чтобы направить наш разговор в другое русло, я его неожиданно спрашиваю:

— А как вы думаете, пан, кто победит?

Безудержная икота заставляет его болезненно морщиться.

— Кто победит? — переспрашивает он. — Ну, конечно, деникинцы. Им помогает Англия, Франция, Америка, Япония, весь мир. Против большевиков весь мир. А большевикам никто не помогает. Да кто поможет этим голодранцам? У них, кроме прокламаций, ни черта нет. Баркуты!

— Ну, а потом, пан, что будет? Потом?

Отхлебнув самогона, он вдохновенно продолжает:

— Потом иностранцы наведут порядок, накормят нас всех, оденут, вернут нам наше добро и...

Тут у него получалась пауза. С трудом преодолев ее, он слабо протянул:

— И уйдут.

— Уйдут ли? — осторожно спрашиваю я.

— Уйдут, уйдут. Останутся на некоторое время, чтобы культуру поднять. Может и так случиться, что они скажут нам, полякам: «Помогите навести на Россию глянец!» Тогда мы наведем.

Когда он доходил до этого места, появлялась Зинаида Львовна.

— Опять ты со своей великой Польшей. Вот надоел, черт пьяный! Вы его не слушайте!

Мало-помалу самогон побеждал его. Он предавался сладкой дреме и крепко засыпал.

Малюя вывески в гардеробной комнатке, я прислушивался к ресторанным разговорам пьяных офицеров и чиновников. Однажды я услышал, как лихой баритон уверял хриплого тенора:

— Все равно. Пусть проиграем, но большевиков ни одного на Украине не оставим! Ни одного! Сам буду вешать! Вот этими руками!..

— Сил не хватит!.. — возразил тенор.

Появилось нестерпимое желание поглядеть на них, особенно на обладателя баритона. Я себе рисовал колосса-мясника с бычьей шеей и кровавыми глазами. За поясом гранаты, маузеры. Но каково же было мое изумление, когда заглянув через дверь в ресторанный зал, увидел за столиком двух подвыпивших узкоплечих, немощных чиновников.

## В контрразведке

Спустя пять дней я сдал пану Пытлинскому две вывески. На одной, выкрашенной в зеленый цвет, чернела надпись «Первоклассный ресторан “Париж”», на другой был изображен ресторанный натюрморт.

Кроме вывесок я сдал еще пять больших карикатур, нарисованных на старых цирковых афишах. Яркие воспоминания о пьяных казаках, виденных мной недавно в вагоне, дали мне обильный материал. Неизгладимые образы! Эти листы должны были служить украшением ресторана и развлекать посетителей.

Осмотрев работы, Пытлинский пришел в восторг.

— Здорово, господин художник, здорово! — повторял он, сияя. Вечером по случаю окончания работ в честь «настоящего парижского художника» была устроена пирушка. Программу ее тщательно обдумал и разработал сам пан Пытлинский.

Первая часть состояла из небольшой выпивки с закуской. Вторую заполнял домашний цирк, третья должна была закончиться танцами. Наиболее интересной, конечно, оказалась вторая часть. Артисты опять пережили прошлое. Было трогательно смотреть, с каким любовным чувством и добросовестностью они повторяли свои номера.

Янек в пестром, чернооранжевом клоунском костюме жонглировал, читал и пел балаганные куплеты. Марья Филипповна под звуки гармонии (играл Янек) в ярком платье танцевала испанские танцы, а Зинаида Львовна показала несколько блестящих фокусов. Пытлинский, как подобает директору, сам не работал, он только дирижировал, делая замечания. Пирушка прошла удачно. Легли мы спать под утро.

Но относительно спокойное существование длилось недолго. Однажды вечером, это было на восьмой день моего пребывания у Пытлинских, когда я сидел под большим абажуром и увлеченно рисовал по старой фотографической карточке портрет «бывшего директора цирка», кто-то сзади меня рявкнул:

— Документы!

Я обернулся. Два кавалерийских офицера свирепо ощупывали меня пьяными глазами. В их руках мрачно поблескивали наганы.

Я им показал документ, выданный комендантом города Александрии, подписанный каким-то подполковником и украшенный огромной лиловой круглой печатью.

Они грозно поглядели на бумажку, небрежно повертели ее между пальцами.

— Да-а-а... Сразу видно... — сказал один из них голосом, повергшим меня в тревогу. — За нами! Вы арестованы!

— Позвольте, господа офицеры, за что?

— Не разговаривать! В два счета одевайся!

— Тут, господа офицеры, ошибка. Документ у меня в порядке...

— Молчать! Будешь разговаривать, пристрелим, как собаку!

Мое сердце как бы сжали ледяные пальцы. Я оделся. Пан, вошедший в комнату, с широко раскрытыми глазами, наблюдал эту сцену.

Мы на ночной улице. Сырой ветер охватил меня.

— Вперед! — скомандовал один из офицеров.

— Я не убегу. Пойдемте рядом...

— Вперед, тебе говорят!

— Я не преступник...

— Ах, ты еще рассуждать, большевистская морда!

Наганы запрыгали по моей голове и спине. Я стиснул зубы. Спрятав голову в плечи, поднял воротник пальто.

— Иди, сволочь, а то тут же у забора, как суку, шлепнем!

Я понял, что лучше всего для меня в этот момент молчать, и крепко стиснул зубы. Куда они меня ведут? Расстреливать? Что они могли найти в этом злосчастном документе? Что их вздыбило? Может быть, существуют какие-нибудь условные знаки, о которых знают только сотрудники контрразведки... Я, должно быть, попался... Опять эти ужасные, кривые заборы, век теперь их не забуду! Конечно, если останусь в живых. Какие длинные переулки! Ах, если бы у меня был браунинг! Раз, два и в темноту. Ищите!

Ноги еле волочатся. Сил нет. Что будет с головой? Она горит, точно в ней зажгли костер.

Наконец, офицеры остановились. Мы у высокой хаты. В окнах свет.

— Заходи! — последовала матерщина.

Я поднялся на большое крыльцо. Один из моих конвоиров наганом открыл дверь, другой ногой втокнул меня в нее.

Просторная, хорошо освещенная комната. Против меня зеленый диван, над ним кирпичный молдавский ковер. На ковре развешано тяжелое казенное оружие. Направо, за письменным столом, освещенным свечой, сидел толстый полковник. Увидев нас, он поднял лысую голову.

— Стой здесь! — конвоиры указали на середину комнаты.

Я стал.

— Вечер добрый, Николай Александрович! Подарочек вам... Полюбуйтесь! Тепленький!

Они подошли к лысой голове, что-то шепнули ей. Передали мой несчастный документ и с задранными в потолок подбородками пошли к двери.

Лысая голова не спешила, знала хорошо, что я в ее власти. Могу ждать. Прошло минут пять. Тяжелых, изнуряющих.

Наконец толстяк медленно, с подчеркнутым достоинством поднялся и подплыл ко мне. Почти вплотную. Точно он хотел меня не только хорошо разглядеть, но и обнюхать.

Голова его покоилась на тяжелом и коротком туловище. Уродливый приплюснутый нос, темные мешки под глазами и черные, жесткие усы... Ничего хорошего такая внешность не обещала...

— Ага, гм... Честь имею познакомиться. Ну, агитатор, рассказывай! Как делишки у твоих комиссарчиков?

— Здесь недоразумение, — начал я голосом, показавшимся мне чужим. — Еду из Парижа... Документ у меня в порядке... Меня обобрали... Я караим, из старинной фамилии. — Повторил всю свою историю.

Полковник, казалось, внимательно слушал меня.

— Так-так, агитатор. Сразу видно агитатор. Опытнейший. Матерый. Ври дальше. Ловко брешешь!

— Если вы не верите, что я художник, дайте мне карандаш, и я нарисую вас...

— Я те такие портретики дам, что ты у меня (здесь последовала сложнейшей композиции матерщина) всю жизнь их помнить будешь! Довольно дурака валять. Комиссарчик! Ты не в театре, а в контрразведке! Понимаешь?

Он грозно поглядел на мои руки.

— Руки в крови. У всех вас, мерзавцев, руки в крови. Наша кровь на твоих грязных паршивых руках. Понимаешь это? Наша кровь! — опять сложнейшая матерщина.

— Нет, — робко ответил я. — Это моя собственная кровь. Меня по дороге ваши офицеры били.

Мой ответ привел его в ярость.

— Молчать! Убью!

Он подошел к дивану, нагнулся, поискал что-то и вернулся с казацкой нагайкой.

— Говори, чем пахнет?

Я молчал.

— Говори, — хрипел он, тыча нагайкой в мой нос.

— Ничем.

Он стегнул меня по спине.

— Врешь! Скажи: «Пахнет большевистской шкурой». Повтори за мной! Молчишь? Посмотрим... Заговоришь...

Он снял с ковра, висевшего над диваном, карабин, подошел ко мне.

— Ну, а теперь скажи, чем пахнет. — Он ткнул карабином в мой окровавленный нос.

— Целуй белогвардейский карабин — в большевиков стрелял! Целуй, говорю, а то позову конвойных, они тебя быстро научат... — По моим губам скользнуло холодное дуло.

— Господин начальник ...

— Молчать! — бешено шипел он. — Молчать, большевистская гнида.

В этот момент в дверь кто-то постучался.

— Войдите, — крикнул он сердито, недовольный тем, что ему помешали до конца провести эффектную сцену допроса.

Вошла женщина в новом мужском тулупе и теплом крестьянском платке. Мой инквизитор встретил ее преувеличенно ласково.

— А, Анна Дмитриевна! Справились. Молодец. Спасибо!

Он увел ее в угол, за свой письменный стол.

По отдельным фразам, долетавшим до меня, я понял, что женщина в тулупе работает по заданиям контрразведки в поездах как информатор. Я воспользовался ее приходом и перевел дыхание. Что дальше будет? Плохи дела мои. Безнадежны.

— Ну, как? Будешь врать еще, — спросил, опять подойдя ко мне, полковник. Женщина сняла платок, уселась за письменный стол и начала что-то писать, совершенно не обращая на меня внимания, точно меня не было.

— Я вам уже говорил, что я художник.

— Ну что же, посидишь в холодной без хлеба и воды — заговоришь! Ой, как заговоришь!

Очевидно, допрос утомил его. Он грузно, вразвалку, зашагал к дивану и повалился на него.

— Шаповалов! — крикнул он.

Вошел высокий парень с заспанным небритым черным лицом.

— Отведи в арестантскую. Иди, иди, выпись, голова станет светлее, будешь знать, о чем брехать.

Предутренный воздух освежил мою голову. Я глотал его, сколько было сил.

## **В арестантской**

Арестантская. Тошнотворный запах параша и карболки. Слабый электрический свет пробивается сквозь щели фанеры, которой забито решетчатое окно. На соломе вповалку лежат арестованные. Кто-то громко и тяжело храпит, кто-то стонет. Утром рассмотрю их, а сейчас спать, спать... Устраиваюсь в углу. Чтобы не озябли ноги, зарываю их в солому. Мозгу не даю никакой работы. Внушаю ему покой. Быстро засыпаю.

Разбудил меня предутренный холод.

Сел и разглядываю моих соседей. Большинство — крестьяне, вероятно арестованные на ближайших хуторах, на рынках и в поездах. Под окном лежат трое. Лица их в кровоподтеках и крови. Избитые. Мое появление не привлекло ничьего внимания. Все, видно, заняты своими горестными думами. Только один, с лиловым лицом, испуганно поглядел на меня, потом громко застонал и поник.

И вдруг вспоминаю, что полковник, увлеченный пришедшим информатором, забыл меня обыскать. Начинаю проверять свои карманы и в жилете нахожу свернутую в трубочку, переданную через третьи руки записку из тюрьмы... от

жены. Чувствую, что с головой происходит что-то неладное. Точно электрический ток ударил в темя... Ощущаю, как поднимаются волосы. Если бы полковник нашел такую записку в кармане художника, едущего прямо из Парижа... Ведь смерть стояла рядом со мной, дышала мне в лицо... Судьба меня спасла.

Жена писала: «Дорогой муженек, не волнуйся. Дела мои неплохи, скоро встретимся. Полина».

Быстрым движением рву записку на мелкие кусочки и бросаю их в парашу. Долго не могу успокоиться. Мысль о том, что я был близок к расстрелу, меня не покидает.

Чтобы рассеяться, разбираю надписи на стене, сделанные карандашом, гвоздем, куском стекла...

Читаю: «Товарищи, передайте в Новоукраинку, что здесь замучили Бороненко и Сивко. Хай живе Советская власть!» Лозунг написан красным карандашом. Шрифт сделан обдуманно. Работала верившая в свои силы рука. Потом фамилии: Каминский, Петренко, Селинов. Внимательно рассматриваю надписи, стараясь в движении руки писавших найти отпечаток предсмертных страданий... Частица буквы, нажим, случайный штришок мне кажутся их следами...

Захотелось разбудить кого-нибудь из спящих, ласково с ним поговорить, утешить... На душе стало бы легче. Рассеялся бы. Но мысль о том, что я могу показаться навязчивым и подозрительным, меня останавливала. Пусть спят. Им не до меня...

Надо и мне на добрую память что-нибудь нацарапать. Оставить свою визитную карточку... Или нарисовать своего инквизитора? Его приплюснутый уголовный нос, хищные глазные щели... В руку всучить нагайку, а впереди него в гордой позе нарисовать себя... Увидит — отомстит.

В щелях фанеры были видны черные липы, закоптелое паровозное депо, одинокие, унылые фигуры и верхушки уснувшего леса. Два раза в день приносили похлебку и черный хлеб. На третий день утром в дверном замке что-то глухо затрещало, дверь медленно открылась. Вошел конвойный. В руке его поблескивал наган. Видно на допрос. Сердце мое упало.

— Чумаков, выходи, — сказал конвойный. — Эй, довольно дрыхнуть!

Но Чумаков в старом кожухе не отзывался. Конвойный приблизился к нему и небрежно толкнул сапогом, но крестьянин был неподвижен. Тогда конвойный сорвал с его головы барашковую шапку. Мы увидели окровавленное мертвое лицо. Конвойный ушел и вскоре вернулся с носилками, рогожей и еще с одним солдатом. Покойника уложили на носилки и унесли.

Наблюдаю арестованных. Каждый занят своим... История с запиской вселила в меня веру в спасение, но, порой, одолевали черные мысли: отсюда целым не выберусь...

На шестой день утром в дверном замке тревожно защелкал ключ. Дверь открылась, и в ней появилась фигура полковника.

Несколько минут он молча глядел на арестованных.

— Где тут художник?

Я подошел.

— Значит... Вы художник?

Фраза и ее тон меня успокоили. Не на допрос. Что-то другое.

— Да, я художник, — пробормотал я.

— Нам нужен художник. Видел в ресторане вашу работу. Понравилась. Сделать нужно срочно. Хорошо сделаете — хорошо заплатим. Беретесь?

— Берусь.

Мы на улице. Падают небольшой поэтический снежок. Полковник рядом со мной. Идем и молчим.

Мы у зловещего дома. Крыльцо. Над дверью небольшая вывеска «Контрразведка станции Знаменка». Знакомая комната. На стене берданка, на диване нагайка. Все так же. Никаких перемен.

— Садитесь.

Сажусь.

— Ну так вот... Жесть и фанера есть, а красок и кистей нет.

— Можно съездить в Елисаветград. Город большой, там достанем, — говорю я.

— Отлично. Напишите смету.

Я пишу смету.

— Деньги и документы будут у пана Пытлинского. Он с вами поедет.

— Разрешите мне, господин полковник, сходить умыться, побриться и поесть?

— Пожалуйста

Я бросился к Пытлинским. Они меня встретили так, точно я с того света явился. Пан сиял и ахал. Глаза Зинаиды Львовны были полны светлых, радостных слез.

— Боже мой, — воскликнула она, — как мы рады, что вас не расстреляли. Я всю ночь проплакала, когда вас забрали. Эти пьяные офицеры вернулись в ресторан и сказали, что вас ночью обязательно расстреляют... Что вы большевистский шпион... Какие они злые, нехорошие, — и тихо добавила:

— Вы, наверное, голодны, господин художник? Идемте покушаем. Ах, как я рада. — Она меня нежно обняла и повела к столу.

— Когда к нам пришел пообедать полковник, — рассказал мне пан, — мы с женой просили за вас, показывали ваши работы, говорили, что вы художник, едете из Парижа, политикой не занимаетесь, а он все повторял: «Не художник, а большевистский агент». Ну что вы выиграете, — убеждал я его, — если его расстреляете? Ничего. Знаменка лишится художника. Некому будет делать надписи и вывески. И когда я его угостил спиртом, он сдался. «Хорошо, — говорит, — выпущу, но с условием — все вывески и надписи будут сделаны им добросовестно».

Я обнял пана и несколько раз поцеловал его в розовые щеки.

— Спасибо, спасибо, пан Пытлинский! Никогда не забуду.



— Полковник, — добавил он, — просит меня съездить с вами в Елисаветград. Мне все равно нужно туда по делу. Запряжем пони и айда!

Я обрадовался. В Елисаветграде я родился, там жили мать и отец. Мытарства мои, кажется, шли к концу.

Был светлый бодрый зимний день. Пан суетился у низенькой ярко окрашенной брички. Ветерок забавно играл его огромными усами. Набросав в бричку соломы, пан направился вглубь двора, открыл двери сарая и вывел оттуда двух очаровательных серебристых пони. Они послушно делали все, что он им приказывал. Мы сели в бричку. В меховых рукавицах пана запестрели шелковые вожжи (остатки цирка). Пан чмокнул, пони дружно рванули. Бричка запрыгала по замерзшей и покрытой снегом грязи.

В конце покривившихся заборов стоял, будто затянутый голубой паутиной, зимний лес. Я попрощался с ним. За поселком стало холоднее. Мы укутали ноги соломой. Ветер хлестнул в лицо. Он принес тревожное гудение телеграфных столбов. Самодовольно фыркали пони. Дали стали светлее. Их ласковая голубизна, казалось, звала и обещала радость. Скоро показался курган со стаей галок... Пан, покачиваясь, дремал. Его покрасневшее лицо сияло тишиной и благополучием. Усы были спрятаны за воротник. Пестрые вожжи болтались у него в ногах. Встречались крестьяне в полушубках, кожухах и в овчинных шапках. Один высокий крестьянин, поравнявшись с нами, воскликнул:

— Хиба це кони? Це ж ослики! Одна смехота!

Пан приоткрыл глаза, сердито поглядел на крестьянина и тихо сказал: «Дурень!»

За курганом стало теплее. Дорога уходила в камыши. Вдруг где-то позади нас послышался разорвавший тишину топот. Оглянулись. Казаки! Неужели за нами? Они пронеслись как злой ветер. Один из них отстал и подъехал к нам.

— Спички е?

Пан дал ему коробку со спичками.

— Спасибо, добрые люди! — сказал казак и, легко стегнув нагайкой лошадь, ускакал.

Под вечер, когда отяжелевшее небо повисло над притихшей дорогой, мы въехали в деревню Суббоцы. Вокруг нас выросли и засуетились крестьяне. Нас ввели в хату, освещенную жестяной лампой. За столом, уставленным полупустыми бутылками, сидели два сильно подвыпивших парня с красными лицами.

Нам сварили мамалыгу. Мы ее ели с соленым арбузом.

Утром пони лихо въехали в Елисаветград. Петропавловская церковь первой приветствовала нас, потом потянулись кладбищенские памятники, заборы и двухоконные заспанные домики. Я радостно узнавал с детства знакомые места.

## Родной город

Остановились мы в старом заезжем дворе Плотникова. Рядом с аптекой на Большой Перспективной. Пан распряг пони и накормил их. Потом пошли договариваться об ужине и ночлеге.

По дороге я сказал пану:

— Дорогой друг, я пойду, поищу знакомого художника и у него узнаю, где можно купить хороших красок и кистей.

— Хорошо, — сказал он. — Только не задерживайтесь.

Я ушел. Добравшись до моста, я прибавил шагу и понесся на Пермскую к своим. Мать и отца я нашел в подавленном состоянии. После погрома они пожелтели и осунулись.

— Погибло много друзей и знакомых... — начала мать свой скорбный рассказ. — Убиты отец и старший брат твоего друга — художника Зоси Константиновского... Говорят, что они были убиты на глазах Зоси, который чуть с ума не сошел. После похорон он куда-то сбежал... Убит закройщик Краснопольский — твой приятель. Он у нас бывал. Он спрятался на чердаке, но его выдала домработница. Ах, какой это был золотой человек! Убит также твой первый учитель...

Много печального рассказала мать в тот вечер. Медленно скатывались крупные слезы на ее голубую кофту. Отец курил и изредка шептал: «О, Боже мой! О, Боже мой! Где ты был во время погрома? Не стыдно тебе!» Молча слушал я сетования отца на Бога. В горле закипали слезы. Минутами мне казалось, что старики с нетерпением ждали меня, чтобы поделиться и облегчить свою перегруженную горем душу. И сейчас после рассказа им легче.

Никогда не увянет в моей памяти печальный образ моих настрадавшихся стариков. И теперь, когда я пишу или рисую старых людей, передо мной ярко оживает этот непотухающий скорбный образ. О себе я решил ничего не рассказывать. В другой раз поделюсь с ними.

После долгого молчания мать углом головного платка вытерла слезы и тихо сказала:

— Жена твоя приехала. Остановилась на Кушевке, в амбулатории у Даши. Там спокойнее. Деви где-то здесь, под Елисаветградом, в каком-то продотряде. Говорят, что эта служба очень опасная... Одни на боевом фронте, другие — на тифозном... Все разбрелись... Мы почти одни.

Я старался ее успокоить:

— Скоро, — сказал я, — наши придут. Все изменится к лучшему. Потерпи немного...

После ужина, около девяти часов вечера я распрощался с родителями. В дверях мать меня задержала.

— Постой, сынок, еще раз на тебя погляжу. — Она вытерла глаза, обняла меня и вновь заплакала.

— Довольно, мама! Неужели ты за это время недостаточно наплакалась?

— Поплачу, и на душе легче.

Я ее расцеловал и ушел. На улице было темно и холодно.

Я устремился в глухой район на Кущевку, в амбулаторию.

\*\*\*

Там меня встретили радостно. Точно я им принес невиданное счастье. За чаем жена рассказала, как добралась из Николаева до Елисаветграда. Поставив на стол недопитую чашку, она медленно начала:

— Николаев захватил известный палач генерал Слащев. Начались расстрелы и вешания. Утром казни, а по вечерам — балы. Стало страшно. Надо было бежать. И я побежала на вокзал...

Глубоко вздохнув, она продолжала:

— На главном пути стоял товарный поезд. Он был набит деникинцами. Что делать? Я решила подойти к одной из теплушек и попроситься подвезти меня до Александрии, сказав, что еду к больной матери. Меня посадили. В вагоне ехал деникинский штаб какой-то части и духовенство. Если бы не духовенство, конечно, я бы пропала... Добралась до Александрии, но тебя уже там не было. Зналившие тебя сказали, что ты уехал в Елисаветград. Надо было пробираться в Елисаветград через Знаменку. В Александрии на путях — ни одного поезда. Маневрировал лишь какой-то паровоз. Как быть? Я обратилась к машинисту. Он сказал, что поедет на Знаменку. «Дяденька, — спрашивала я, — отвези меня в Знаменку, у меня там мать больная». Он неохотно согласился. «Полезай на площадку, — сказал он строго, — да держись крепко за перила, а то снесет». Я полезла и ухватилась за перила. Так я добралась до Елисаветграда!..

\*\*\*

После чая сестра сказала мне:

— Оставаться тебе здесь опасно. Ночью деникинские патрули заходят в амбулаторию погреться и долго сидят. Думаю, что тебе лучше перейти в сарай.

— И немного погода добавила: — Там много соломы, тебе будет тепло. Дам подушку и шинель. Не замерзнешь.

— Хорошо, — сказал я.

И пошел в сарай. Уснуть долго не мог. Все ворочался с боку на бок. Передо мной возникали страшные картины убийства моих друзей, светлых и добрейших людей... Я отчетливо видел их мертвые, залитые кровью страдальческие и суровые лица.

Старик Константиновский — рабочий-большевик... Он прятал у себя революционеров, в их числе был известный подпольщик Довгалевский. Константиновский для всех нас был символом человека с чистым, отзывчивым сердцем. Невыразимо жаль Краснопольского... Он прожил в Париже двадцать три года и тянулся на родину, где думал спокойно дожить свой век... Его убили и раздели... А мой учитель! Мой первый «меценат»! Он собирал мои ранние рисунки. Трогательно следил за моими успехами. Радовался. Остается только одно: отомстить за убитых...

Думал я еще о пане Пытлинском. О моем спасителе. Я его обманул. Он меня, вероятно, здорово ругает: стоило ли спасать этого парижского художника? Что

пан, вернувшись в Знаменку, скажет полковнику? И что ответит ему полковник? Бедный директор цирка! Человек с теплой и артистической душой. Но что я мог сделать? Вернуться в Знаменку?

Уснул я перед рассветом. После петухов. Утром меня разбудил шурин — врач Хмель.

— Вставай! Позавтракаем и пойдем по больным. Наденешь шинель с красным крестом, возьмешь сумку с медикаментами и будешь моим ассистентом.

Так и сделали.

После завтрака Хмель повел меня в тифозный район.

— Увидишь, — сказал он, — больных и их страдания.

За скотобойней стояли одинокие небольшие убогие хаты. Мы вошли в ближайшую. Обычное жилище бедняков: стол, два табурета, старая железная кровать, мешочки на стенах, бутылочки на подоконнике, засиженная мухами пожелтевшая фотография и керосиновая лампа.

На кровати, покрытой старым лоскутным одеялом, лежал старик с лицом рембрандтовских персонажей. Хмель дружески поздоровался с ним.

— Как самочувствие, отец?

— Лучше, дорогой доктор! Спасибо за добрые слова!

Приказав мне вскипятить чайник, Хмель стал выслушивать больного.

— Буду ли я жить, доктор? — спросил старик.

— Будешь, будешь, сердце крепкое. Истощен ты очень, питаться надо. И все.

Мы напоили больного сладким чаем, дали ему принесенного белого хлеба, потом дали лекарство и, попрощавшись, пошли дальше.

Во второй избе лежала мать с девочкой. Около них озабоченно суежилась старуха. Хмель выслушал больных, дал лекарство и, отозвав старуху, сказал ей:

— Больше крепкого сладкого чая давайте. Я вам принес в пакетике сахару и чая.

— Спасибо, спасибо, дорогой доктор, — зашептала старушка.

Мы обошли около двадцати больных. Повсюду нищета, голод и страдания... Возвращаясь домой, мы долгое время шли молча. Заговорил Жорж.

— Вот ты художник, — в неожиданном порыве сказал он, — пишешь картины для народа. Все радостные, словно всюду и всегда праздник. А ты видишь, сколько страданий вокруг нас? Почему ты не показываешь страдания людей? Ведь страданий гораздо больше, чем радостей!

— Пишу, — ответил я, — но сравнительно мало. Пойми, Жорж, что у нас разные цели и стремления. Ты врач, и долг твой — облегчать страдания людей, я — художник. Мой долг — внушать людям оптимизм, радость бытия... волю к жизни... В чем-то мы сходимся — мы оба обещаем надежду... счастье...

\*\*\*

Как-то вечером, на третий день невеселой кушевской жизни, я вышел поглядеть на людей и немного рассеяться. И вдруг страшная, символическая картина встала передо мной — я увидел эвакуацию тифозных деникинцев. На широких

крестьянских санях, на соломе, укрытые измятыми шинелями, лежали тифозные. Их желтые худые с голубыми пятнами лица выражали нечеловеческие страдания... Ни одного жеста, ни одного движения. Тишина и покой. Среди них, вероятно, были и мертвецы. Страшный обоз сопровождали крестьяне в шубах и овчинных шапках. Они шагали молча и медленно.

Я простоял около получаса, а сани с больными и лошадьми будто все плыли... и плыли... Бесконечная, страшная река.

## Елисаветградская газета

Через несколько дней, под утро, пришли наши. Боя не было. Была только перестрелка. Деникинцы бежали. Наши заняли город. В Елисаветграде настала нормальная мирная жизнь.

Красные вошли в субботу, а в понедельник утром я уже сидел в кабинете секретаря уездной партийной организации Иосифа Могилевского и вел с ним беседу.

— Пришел предложить вам свои услуги, — сказал я.

— Очень рад, — ответил Могилевский. — Конкретно, что вы можете предложить?

— Могу собрать при партийном комитете местных художников и организовать мастерскую, где будут делать не только большие портреты вождей, но и цветные агитплакаты.

— Я рад вашему предложению, — с сияющим лицом сказал он, — Мы очень нуждаемся в портретах и плакатах... Уездные партийные работники засыпают нас требованиями выслать агитплакаты, но у нас ничего нет... Вы пришли вовремя. — И подумав, он добавил: — Обещаю вам подыскать помещение, найти фанеру, холст, бумагу и краски. И, конечно, — улыбнулся он, — мою горячую помощь во всех делах ваших.

Я встал и протянул руку. Он ее пожал. Обнял меня и радушным жестом пригласил опять сесть. Я сел.

— У нас нет газеты, дорогой товарищ, — начал он. — Без нее жить нельзя. Хочу вам предложить взяться за редактирование газеты. — Он оборвал себя, слегка закинул голову, шагнул ко мне и сказал: — Хотя я знаю, что вы беспартийный, но доверяя отзывам товарищей, я решил это ответственное партийное дело поручить вам.

Я заволновался.

— Приступайте к работе! Я вам помогу... Итак, за трудную нужную и благородную работу. Беретесь?

— Берусь.

— Со всей душой?

— Со всей!

— В добрый час!

Я собрал художников и предложил им срочно взяться за работу. В мастерской работали Девинов, Штейнберг, Митя Бронштейн, Феодосий Козачинский, Вольнец и моя жена Мамичева. Хорошо помню, что мастерская выпустила двадцать портретов Ленина. Надо сказать, что все художники работали с подъемом. Наладив работу в мастерской, я с головой погрузился в газетное дело.

Газета называлась «Червонное село» (Красная деревня). Образцом для нашей газеты была популярная в ту пору «Московская беднота». Работа меня настолько увлекла, что я забыл о живописи. Я был редактором. Украинский отдел вел приглашенный Могилевским студент киевского института Иван Мороз, человек, всем сердцем преданный Советской власти и искренне отдававшийся газетной работе. Вспоминаю, одну из своих передовиц он назвал «Геть млявость» (Долой малодушие). Название стало для нас трудовым лозунгом.

В 1921 году Мороз переехал в Москву. Тогда я привлек в редколлегию своего друга Валентина Филиппова. С непередаваемым юмором и усердием он вел отдел хроники.

Работать в редакции было нелегко. Мы были окружены спрятавшимися в окрестности города петлюровцами. Часто в наш адрес приходили малограмотные письма, содержавшие угрозы всех нас перестрелять. Но мы, помня морозовский лозунг, к этим письмам относились равнодушно и бросали их в мусорный ящик.

\*\*\*

Наступила весна. С туманами и легкими дождями. Хотелось взяться за кисть и палитру. Неудержимо потянуло в Москву, где, как мне рассказывали, возрождалась художественная жизнь. И в один из таких весенних дней я и жена, попрощавшись с друзьями и захватив на дорогу продукты и легкий багаж, пешком отправились на вокзал.

Мы медленно шли по Дворцовой улице и, дойдя до сквера, остановились. Поставили на асфальтовую дорожку свои чемоданчики, сели на них, чтобы отдохнуть и подумать о грядущих делах. До Москвы далеко, продуктов у нас мало, с нами только юность и надежды. Время от времени я поглядывал на готовящиеся к зеленому празднику молодые акации. Потом я поглядел вниз и был потрясен, увидев, как слабая бледно-зеленая травка своей хрупкой спиной подняла и рассекла тяжелый пласт асфальта... Какая огромная сила воли к жизни таится в этой тщедушной травке! Какой яркий символ природа дала мне на всю жизнь! Я вынул записную книжку и зарисовал эти символическую картинку.

В двухстах верстах от Белгорода наш товарный поезд остановился. Несколько человек и я выскочили из теплушки, чтобы узнать в чем дело. Машинист нам сказал:

— Поезд дальше не пойдет. Пара нет.

— Как же быть? — спросили мы.

— Соберем боевую бригаду молодых ребят, захватим с собой пилы и топоры, напилим и наколем дров, накормим паровоз и поедем дальше.

Так и сделали. Мы отправились в ближайший лесок. Напилили и накололи дров, потом притащили их веревками к паровозу. Машинист затопил. Появился пар, и поезд, простояв три часа в степи, тронулся дальше.

## Из дневника. Протокол

*Москва, 1965 год. Большая Ордынка. Декабрь.*

Я сижу у бывшего секретаря уездной кировоградской (бывшей елисаветградской) партийной организации Иосифа Могилевского и вспоминаю с ним двадцатые годы.

В небольшой комнате шкафы с книгами и письменный столик. На столике папки с пожелтевшими бумагами, блюдо с белыми яблоками и банка с янтарным медом.

Могилевский роется в бумагах одной папки и медленно говорит:

— Сейчас найдем протоколы двадцатых годов. У меня все они сохранились.

После паузы он восклицает:

— Вот они!

И говорит:

— Вы, дорогой друг, пришли ко мне летом и, отрекомендовавшись, предложили свои услуги. Вы сказали, что можете собрать местных художников и при партийном комитете организовать художественную мастерскую, где будут делать не только большие портреты вождей, но и цветные агитплакаты... Я был рад вашему предложению. Мы очень нуждались в портретах и плакатах. Уездные партийные работники засыпали нас требованиями выслать агитплакаты, но у нас ничего не было. Вы пришли вовремя.

— Вспоминаю... Я обещал вам подыскать помещение, найти фанеру, холст, бумагу и краски... И срочно приступить к работе. Вы мне обещали во всех делах свою помощь... И мой коллектив быстро наладил работу. Помните, Иосиф?

— Помню.

Наступает пауза. Иосиф усиленно угощает меня яблоками и медом.

— Ешьте! Вчера мне их привезли. Они пахнут украинской осенью.

Я ем и восхищаюсь. Потом он опять берется за свои протоколы.

— Вспомнив, что у нас нет газеты, я вам предложил взяться за редактирование газеты... И хотя я знал, что вы беспартийный, все же я вам доверил это ответственное партийное дело... Вы начали работать. И мы, благодаря вам, могли снабжать весь уезд газетой.

Он опять делает паузу. Находит нужный протокол, поправляет очки и читает:

— Вы собрали художников, которые считали себя большевиками. У вас работали: партизан Девинов (ваш брат), Штейнберг, Митя Бронштейн, Феодосий Козачинский, Волынец и Мамичева (ваша жена).

— Все это так, Иосиф. Но я хочу добавить некоторые колоритные детали. Девинов на собрания приходил в голубых галифе и в стеганом ватнике. На правом боку всегда был его неразлучный друг — маузер. В кармане ватника — французская «лимонка»... Помню еще, что писали мы большие плакаты и портреты на реквизированных полотнах и фанерах и что первые большие портреты Ленина были написаны в нашей мастерской. Мы выпустили семь литографских красочных плакатов. Пять из них были сделаны мною. Темы: «Помещики грабят крестьян», «Красная армия бьет денкинецев». Мы, я хорошо помню, написали около 50 портретов Ленина. Надо сказать, что все художники работали с большим подъемом, а под праздники — с вдохновением.

Иосиф читает:

— Для газеты мы вам дали хорошее название: «Червонное село» («Красная деревня»). Для руководства ее работой мы предложили вам брать пример с московской «Бедноты». Я был вами доволен.

Я его опять перебиваю:

— Я был редактором и вел русский отдел. Украинский отдел вел приглашенный мною студент киевского института — Иван Мороз. Человек, всем сердцем преданный Советской власти и искренне отдавшийся нашей газетной работе. В 1934 году он переехал в Москву и здесь по ложному доносу был арестован и погиб.

Вспоминаю еще некоторые детали, рисующие условия, в которых мне и друзьям приходилось работать. Одно время я почти ежедневно получал от подпольной петлюровской организации подметные письма со всеми видами угроз. Не было такой пытки, которой они не обещали подвергнуть меня и моих сотрудников. Но в редакции газеты мы относились к этой литературе юмористически.

Протоколы прочитаны и вложены в папки. Яблоки и мед уполовинены. Сидим и продолжаем думать о прошлом...

Гляжу на Могилевского — старик. Седая голова, немного сутулый, сдержанные жесты... В двадцатом году в этом тихом человеке бушевала всепокоряющая энергия... Жила неистощимая воля к работе революционера-большевика...

Он разъезжал по уезду, где еще гнездились петлюровцы, собирал людей и читал им лекции о ленинизме, снабжал их литературой, агитировал в поездах...

Он умел своей энергией и верой в большевистские идеи заряжать людей... И люди шли за ним...

Эти простые и скромные люди, в первые годы революции брали на себя всю тяжесть строительства нового мира и героически справлялись с этой ответственной работой.

## Рассказ Хайма Бера

— Ну, расскажите, как вы с петлюровцем гуляли, расскажите, — приставал я к нему.



— О чем рассказывать? — отвечал он, улыбаясь. — Гулял, и больше ничего. Ничего особенного.

— Расскажите подробно, — привязался я к нему.

— Угостите хорошей папиросой и кружкой пива завода Зельцера, тогда расскажу.

— Я принимаю условия.

Авансом даю ему папиросу. Он ее степенно закуривает.

Раскрываю альбом и начинаю его рисовать. Тело у него широкое, тяжелое. Синий лоснящийся картуз с треснутым козырьком молодцевато натянут на мясистый затылок. Широкая, рыжая борода, похожая на кусок пламени, крепко прилажена к красно-лиловому лицу. Немного погнутый нос над стриженными усами, большой насмешливый рот. Старомодный сюртук прикрывает широчайшие штаны.

— Хорошо, расскажу. Только сядем на лавочку...

Мы садимся на лавочку. Поглаживая большой, розовой ладонью свою пламенную бороду, он степенно начинает:

— Поймал он меня во вторник утром (погром начался в понедельник) на чердаке, где я лежал в бочке, укрытый рогожами. Я лежал в бочке и думал о том, как хорошо устроен мир и как хорошо «старый» Бог заботится о своих старых евреяx. — «А ну, вылезай!» — услышал я над собой голос, подействовавший на меня так, будто кто-то бритвой прошелся по сердцу моему. «Вылезай, тебе говорю!» Я вылез. Смотрю, пьяный казак с ружьем. «Идем!» — «Идем» — отвечаю я. И мы пошли. Вышли на улицу. Ни души. Мертвая улица. Даже собаки не видно. А утро, как назло, замечательное. Как будто к празднику важному небо готовилось. Воздух свежий, ясный. Дошли мы до спящей мельницы Вайценберга. Что на Большой Пермской. «Стой здесь», — крикнул он. Стою. — «Ближе к стене», — командует он. Стал ближе к стене. «Гроши есть?» — спрашивает он. — «Нету», — отвечаю я.

Хайм Бер мотнул головой. Его щеки и борода задрожали.

— Вы, — сказал он, улыбаясь, — больше рисуете, чем слушаете. Ну, это ваше дело.

Он отодвинулся и смотрел на меня любопытными глазами.

— Рисуйте, рисуйте старика...

Потом продолжал.

— «Нету», — отвечаю я. — «Врешь, жидова морда» — «Нету», — повторяю я. «Говори, где гроши, а то убью, как собаку» — «Нету-у-у», — громко отвечаю я. Он отошел от меня, так шагов пять, шесть. Зарядил ружье и начал целиться. Прямо в лицо. «Ну, гроши е?» — «Нету» — «Раз», — слышу я его команду. — «Нету» — «Два. Гроши, е?» — Казак медленно подходит ко мне. Чувствую, что дуло ружья уже касается моей бороды.

Немного погодя, он глубоко выдохнул дым и сниженным голосом продолжал:

— «Три. Есть? Стреляю» — «Нету-у-у», — отвечал я ему совсем тихо. — «Идем, поганая морда» — «Хорошо, идем». Иду и думаю, как хорошо устроен

мир и какое у меня сердце, если оно все это выдерживает. Как бы я хотел тогда, чтобы сердце мое разорвалось или чтобы из горла кровь хлынула и забрызгала его страшную, бандитскую рожу.

Поставил он меня около забора трамвайных мастерских и опять повторил со мной все то же. Та же история. Точь-в-точь. Он мне — гроши е? А я ему — нету. Так он ходил со мной целый день. К концу дня он, разумеется, устал. Я ему здорово надоел. Постоял он, поглядел на меня, о чем-то подумал, выругался по-матерному, ударил меня в грудь прикладом и плюнул в лицо. Хотел попасть в лицо, а угодил в бороду. Больше я его не видел.

Он вздохнул. Придвинувшись ко мне и заглядывая в альбом, он с торжествующим видом спросил:

— Знаете, почему он не стрелял? Не знаете?

Не дожидаясь моего ответа, добавил:

— Пуль не было. Ни одной.

Я взглянул в его золотисто-голубые глаза. Они выражали неиссякаемое довольство жизнью.

## На родине Шолома Алейхема

— Вот сапожник Новик! Он знал Шолома Алейхема и все о нем расскажет.

Мой юный проводник коричневой рукой указал на невысокого старика, выходящего из сада, окутанного розовым туманом цветущих яблонь, и исчез.

Медленно подойдя ко мне, старик приятным басом спросил:

— Вы ко мне?

— Да.

— Идемте в хату.

Мы вошли в просторную, светлую комнату. Сильно пахло кожей. На высоком, украшенном наивным орнаментом дубовом буфете торжественно блистал старомодный, пузатый самовар. На стенах висели выцветшие фотографии.

— Садитесь, — дружески обратился ко мне старик.

Я рассказал о цели своего прихода.

— Вы писатель?

— Нет, художник.

— Художник? Первый случай. Ко мне приезжали все писатели... Так вы хотите, чтобы я вам что-нибудь рассказал о Шоломе Алейхеме? Но я уже все рассказал... Приходится повторять...

Он вздохнул, покачал головой и добавил:

— Когда я начинаю думать о Шоломе Алейхеме, я забываю, что мне уже семьдесят четыре года. Забываю о старости, о слабости... Мне кажется, что на моей сутулой спине растут большие крылья, крылья юности...



А. Нюренберг. 1963. Шолом-Алейхем в окружении своих героев. Бумага, уголь

Он вынул из кармана жестяную коробку, служившую ему табакеркой, свернул толстую сигарку и закурил. Я рассматривал старика. Небольшая, экспрессивно вылепленная голова, гордо укрепленная на тонкой жилистой шее, глубокие, резко выделяющиеся морщины и золотистые, светящиеся радостью глаза. В нем было что-то от рембрандтовских евреев.

— Вы будете рассказывать, а я вас буду рисовать, — предложил я ему.

— Помню, — начал он, сильно щурясь, точно перед ним стояла яркая картина прошлого, в которую ему трудно было взглядеться, — хорошо помню его мальчиком. Это был такой шалун, каких я никогда не встречал. Помню его бесчисленные проделки, за которые ему и нам влетало. Особенно доставалось от него нашим богачам. Он их хватал за фалды и осыпал злыми шутками. Мы его очень любили, так как видели в нем своего атамана.

Помолчав, старик продолжал:

— Отец Шолома Алейхема, должен вам сказать, не любил хныкать. Это был живой человек. Он часто говорил: «Если человеку не везет на одной стороне улицы, он должен попробовать вторую». Когда дела его пошатнулись, он ликвидировал свой винный погреб и завел заезжий двор. Заезжий двор, как и винный погреб, обогащал Шолома Алейхема бесконечными наблюдениями. На заезжем дворе останавливались крестьяне, маклеры-купцы, помещики и чиновники. Шолом Алейхем помогал отцу вести хозяйство. Я его часто видел во дворе, среди крестьянских подвод и местечковых бричек. В это время он уже начал пописывать небольшие пьески и рассказы. Первыми его читателями были проезжие местечковые евреи. Они смеялись и, вероятно, не очень радовались. Потом... дела у отца опять пошатнулись. Знаете, когда вас полюбят

неудача, она от вас долго не отцепится... Родители Шолома Алейхема вынуждены были бросить заезжий двор и наш веселый городок. Мы надолго потеряли из виду Шолома Алейхема. Потом мы узнали, что он студент и учится в Киеве...

Кончив свой рассказ, Новик встал, поглядел на мой рисунок и, усмехаясь, спросил:

— Что вы нашли во мне такого замечательного? Я ведь не знаменитый писатель, а только простой сапожник. Впрочем, я понимаю! Теперь хорошего сапожника уважают не меньше, чем хорошего писателя.

Вечером он предложил мне нарисовать дом, где родился знаменитый писатель. Мы шли по тихим, пыльным улицам с поразившими меня огромными липами. Новик указал на скромный белый дом с коричневыми резными ставнями. У дома стояло старое сутулое дерево. Его тяжелые ветви устало лежали на крыше.

— Где же памятная доска? В этом доме, наверное, музей Шолома Алейхема? — спросил я.

— Ах, стыдно рассказывать! — Новик печально улыбнулся.

— Неужели Шолома Алейхема так мало ценят в Переяславе?

— Население ценит, но наш городской совет... — Новик сделал паузу. Потом, волнуясь, заговорил о работе переяславских хозяев: — Что им Шолом Алейхем! Ни школы, ни библиотеки, ни музея его имени. Только после долгих просьб и хлопот, когда мы им доказали, что Шолом Алейхем нам, советским людям, близок, что он ненавидел богачей и служителей Бога и всегда тепло писал о бедных и нищих, и что он, наконец, сам часто голодал, — назвали какой-то кривой и убогий переулок «улицей Шолома Алейхема».

Потом радостно добавил:

— А я думаю дожить до того времени, когда на нашей главной улице будет поставлен памятник знаменитому писателю...

## Одесские художники и море

Может показаться странным и даже невероятным, что одесские художники море не писали. Такие мастера, как Кириак Костанди и Петр Нилус, ни одного морского пейзажа нам не оставили. Вспоминаю, как-то в мастерской Костанди я случайно увидел небольшой этюдик, написанный, очевидно, для какой-то картины. Темно-синяя балюстрада и позади нее крохотный кусочек голубовато-розового моря.

— Это, — подумал я, — вся дань, которую Костанди отдал морю... Художник, который два раза в день проходил мимо моря (его дача находилась на 12-й станции около моря).

Прожив рядом с морем почти всю жизнь, известный акварелист (в старом словаре он был назван королем акварелистов) Геннадий Ладыженский написал только один большой морской пейзаж (маслом) «Пересыпский порт». Но и на этом пейзаже море было заслонено большим количеством кораблей и парусов.

Не писал также море певец одесской осени, великолепный пастелист Дворников.

Другие одесские художники (малые мастера) — Головков и Бальц увлекались больше романтикой одесского порта.

Долго я не мог понять, почему одесситы не пишут морских пейзажей, и только спустя много лет, когда я начал писать море, мне стала понятна причина их морефобства. Одесские художники любили море с его удивительной романтикой, восхищались им, часами просиживали около него и морские темы считали богатейшим живописным материалом, но они не могли освободиться от влияния старых олеографических традиций, которыми жили маринисты. Не было знаний, творческих сил писать море таким, каким его чувствует сегодняшний художник.

Они хорошо понимали, что море теперь нельзя писать так олеографично, как в прошлом веке писали Айвазовский, Судковский, Лагорио и одессит Попов.

Очевидно, нужны были новые, неакадемические средства выражения. Я убежден, что, изучив импрессионистские решения морского пейзажа таких новаторов, как Клод Моне, Эдуард Мане, молодые одесские художники, любящие море, писали бы его ярко, темпераментно и колоритно и что фактура в их работах была бы богатой и красивой. Одесским художникам была чужда живопись с клеенчатой и стекловидной фактурой. Тогда и в одесских музеях висели бы звучные, гармоничные и романтические изображения моря. Полотна, которые напоминали бы сибирские самоцветы.

## **Профессора медицины — художники**

Все знают, что Одесса дала много выдающихся музыкантов, поэтов, писателей, художников, но мало кто знает, что Одесса дала группу видных профессоров медицины — художников. Это были не любители искусства, а видные ученые, профессионально занимавшиеся живописью.

Они активно участвовали в одесской художественной жизни: устраивали выставки с обсуждениями и организовывали изовечера с докладами.

Назову наиболее известных — анатома Лысенкова, автора известного учебника по анатомии. Он также написал пластическую анатомию для художников. К сожалению, учебник был напечатан в небольшом тираже и быстро разошелся. Достать его невозможно. Лысенков был последователем постимпрессионистов. И своими учителями считал Матисса и Гогена. Он писал преимущественно натюрморты. Писал он их в анатомическом театре, где на цинковых столах лежали анатомируемые им трупы.

Лысенков ставил столик, накладывал на него яркие южные фрукты и овощи, и с большим завидным увлечением писал их, демонстративно показывая, что искусство у него на первом плане.

Своим друзьям он часто говорил: «Человеческая энергия неутомима. Нужно только ее чередовать». Свою нежную любовь к живописи он выражал шутливой фразой: «На том свете я буду заниматься только живописью. Анатомию брошу...»

Лысенков успешно участвовал на многих больших выставках.

Профессор Снежков читал лекции в университете о болезнях уха, горла, носа. Постоянный участник южнорусских выставок. Писал осенние цветы в ярких кувшинах. Краски у него были нежные, лирические.

Живописью также занимался знаменитый окулист Филатов. На выставках он редко выставлялся. Писал выдуманные им пейзажи и раздаривал их своим друзьям.

К этой плеяде медиков-художников надо отнести и профессора-кожника Николая Юхневича, бывшего члена общества «Независимых». Несколько лет назад в Одессе была его персональная выставка. Юхневич большой и тонкий поэт. Пишет портреты, пейзажи и натюрморты. Его пастели свидетельствуют о высокой живописной культуре и большом вкусе. Он много рисовал. Его рисунки выразительны и полны жизни. Он также успешно работал в области карикатуры.

## **Доктор Циклис**

Заболевая, мы обращались к известному доктору Илье Циклису — неизменному другу музыкантов и художников, которых он бесплатно лечил, согревал морально, а иногда и поддерживал материально.

Это он выпестовал и воспитал наших известных музыкантов: Ойстраха, Гилельса и Марию Гринберг.

Циклис недавно умер. Ему было восемьдесят шесть лет. Его хоронила вся любившая его Одесса, пришедшая на похороны с печальными, влажными глазами и с большими букетами цветов.

Каждый, пришедший на похороны, тепло вспоминал его редкую, оставившую в душе светлый след доброту.

Молдаванская беднота, которой Циклис отдавал свое сердце и очень часто свои сбережения, приехала на улицу Розы Люксембург, где жил и работал Циклис, чтобы попрощаться с ним. Он умер, как и жил — просто и философски.

В предсмертные минуты он душевно попрощался с лечащими его врачами и друзьями, повернулся к стене и сказал: «Все кончено».

## Снова Париж (1927–1929)

### Командировка

В 1927 году я был командирован Луначарским в Париж для прочтения лекций о советском изобразительном искусстве. Мне надо было внимательно наблюдать и изучать современное французское искусство, написать о нем цикл статей и прочесть лекции о нашем искусстве. Задача стояла большая, интересная и очень ответственная. Я охотно принял предложение Луначарского.

Париж я знал и не считал его незнакомым городом. В 1911–13 годах я жил и учился в этом замечательном центре искусства. Правда, я часто нуждался и не всегда обедал, но когда я восхищался Мане, Сезанном, Ренуаром и дышал парижским воздухом, я забывал об этом. Меня поддерживал творческий жар. Однако с тех пор прошло пятнадцать лет. За это сложное и суровое для Франции время Париж изменился. Изменились традиции, взгляды и вкусы. Художники думали и работали не так, как в 1911 году.

Когда набрав с собой блокнотов, альбомчиков и мягких карандашей, я осенью 1927 года приехал в Париж, то мои предположения оправдались. Город оставался тем же, но французы были не те. Народ стал более жестким, вдумчивым и менее разговорчивым. Изменилось искусство. Изменилась и живопись.

Все изменилось!

### Из дневника (1927–1928)

*Париж. 1927 год. 1-е октября.*

Лениво идут гнилые дожди. Полина приносит с базара прекрасные фрукты. Я их пишу. Решил усилить яркость на целую октаву. Помогут Боннар и Ренуар. Работаю также на набережной Жорес. В восторге от канала, барж, обслуживающих их моряков и монументальных угольщиков. Написал несколько серых пейзажей. Мне кажется, что серая гамма самая трудная, самая богатая и самая парижская. Вспоминаю парижский образ поэта Волошина — «серая роза». Ах, эти серые, перламутровые просторы!

\*\*\*

Небо французов научили писать англичане. Тернер и Констебль были их учителями. Вспоминаю, с каким восхищением писал об их небесном мастерстве Делакура. Наш Левитан также признавал их заслуги.

\*\*\*

Полина уезжает в художественную мастерскую изучать декоративное искусство. Уезжает в час, возвращается к шести. К этому времени я и вернувшись из детсада Нелюся ждем Полину, которая должна нас обоих накормить и согреть. К нам заходят молодые французские коммунисты-писатели Моранж и Фридман. Угощают машиной и показывают Париж.

\*\*\*

Писал на берегу каналов. Опять влюбляюсь в Париж. Все притягивает, не оторвешься. Сегодня наблюдал, как спускаются и поднимаются по каналу баржи. Большое наслаждение для глаз. Сегодня этюды у меня голубые. Чувствую, что изменился, освежился и помолодел. Ах, если бы эту гидропатию я имел бы годиков пять назад!

Писал статью для журнала «Прожектор». Скучно заниматься в Париже литературой, когда здесь столько живописи. Пиши и радуйся!

\*\*\*

*24 ноября.*

Переехали в новый отель. Рю Барро, 20.

Новый дом, новая мебель. Всюду свежая краска. Великолепная панорама Парижа. Не оторвешься. Эти живописные крыши и трубы, которые столько раз манили к себе!

Бегаю в комнату журналиста Пьера. Париж из окна его комнаты мне кажется морем: каждый дом, каждая крыша — огромная застывшая волна, окутанная туманом и дымом.

\*\*\*

Сегодня падал снег.

Падал и таял. Мокрый, как будто бы кусочки белого тумана. Побелели крыши, улицы. Вечером был в Булони у Мещанинова. Вернулся в 12 часов ночи и застал своих женщин уже спящими. Нелюся после кори, разбросав свои похудевшие ножки, спит на груди Полины. Одеяло сползло. Я смотрю на них и тихо радуюсь за обеих. Одна избавилась от тяжелой болезни, другая от бессонных ночей. За окном ночь. Слышен утомительный гул бегущего метро. Трудовой Париж уже спит.

\*\*\*

Был у нас Федер. Старый, душевный, верный друг. До сих пор умеет улыбаться, веселиться. Работает много. Интересно и красочно рассказывает о нищете парижских художников.

\*\*\*

Трудно в мои годы, при моих знаниях парижской живописи меняться. Но я здесь меняюсь и потому освежаюсь. Важно убить инерцию руки и особенно инерцию глаза. Ведь Париж разглядываешь глазами Писсарро (бульвары), Монмартр глазами Утрилло, а Сену с мостами глазами Марке и Матисса. Как трудно освободиться от них, а ведь нужно найти свое, и я постараюсь это найти.



\*\*\*

Бывают моменты, когда, стоя перед работами Домье, думаешь: «Да ведь это делал художник наших дней!» Какой тонкий, глубокий, а главное, свободный от академизма своего времени художник. Сегодня я рассматривал его гениальный рисунок «Суп» (40 x 50 см приблизительно). Рисунок висит среди больших картин, написанных масляными красками, и резонирует больше, чем эти большие картины. «Суп» я запомнил на всю жизнь. Вот влияние гениального искусства!

Сильное впечатление еще произвели на меня работы Ватто. В полотнах этого великого мастера чувствуешь предвестника импрессионизма. Шарден — чисто французский мастер с виртуозной техникой и богатейшей фактурой. И английский живописец Констебль. Этот англичанин принадлежал к группе мастеров (Тернер и Бонингтон), у которых Клод Моне и Писсарро многому научились, когда работали над импрессионистской техникой.

\*\*\*

Бывают Бабель и Зозуля. Творчество Бабеля — яркая звезда на тусклом небосклоне московской прозы. Зозуля хочет писать, как японцы.

Был с Зозулей в Люксембурге. Поразили нас Сезанн, Писсарро и особенно Ренуар, пожалуй, самый блестящий живописец нашего времени.

\*\*\*

Зашел в кафе позвонить по телефону. Не дозвонившись, махнул рукой и направился к выходу. Меня догнал хозяин кафе и, грубо выругав, потребовал уплатить 60 сантимов за пользование телефоном.

Су<sup>5</sup> — здесь солнце. Негаснущее солнце.

\*\*\*

Бываем на Блошином рынке. Великолепный рынок. Все там есть, начиная со старых, «времен империи», клистирных трубок, кончая ослепительным севрским фарфором. Много старых, покрытых паутиной и пылью, в золоченых рамах картин. Есть малonoшенные костюмы и шляпы последней моды. Выделяются на фоне выцветших восточных ковров выразительные черные африканские деревянные идола. Федер сумел собрать небольшую, но потрясающую африканскую коллекцию, которой гордится.

Я покупаю здесь старые записанные холсты и пишу на них натюрморты и портреты. Часто задерживаемся в одной светлой, ярко окрашенной обжорке. Я там ем мулии (мидии), Полина и Неля — жареную картошку (знаменитый «помм фрит»). Пьем красное вино и, глядя на приобретенные вещи, радуемся. Домой возвращаемся усталые.

---

<sup>5</sup> Sou — *фр.* мелкая монета, *разг.* деньги (*прим.* О.Т.)



1928 Париж, пригород Сен-Клу. Амшей Нюренберг с дочерью Ниной и женой Полиной

\*\*\*

Часто езжу к Мещанинову. В Булонский лес. Сын витебского портного неплохо устроился в Париже. У него на самой опушке Булонского леса собственный двухэтажный особнячок, построенный знаменитым Ле Корбюзье. Гениальный архитектор построил этот (первый в Париже) особнячок в 1923 году, когда фамилия Ле Корбюзье ассоциировалась со словом «безумие».

У Мещанинова большая коллекция работ Утрилло, Сутина, Модильяни и Кремня. И индусской старинной скульптуры. За чашкой кофе мы вспоминаем нашу лучезарную юность. Мещанинов здесь имеет большие, влиятельные связи. И обещает мне дружескую помощь. Поживем — посмотрим.

Вчера он мне показывал свои работы. Гипсы и мраморы. Ося был и остался скульптором с большим, утонченным вкусом. Влияние Парижа и Жозефа Бернара чувствуется сильно и ярко.

\*\*\*

Дал жюри Осеннего салона на комиссию две мои работы: «Инвалид войны» и «Крымский пейзаж». Обе работы приняты. Хорошо повешены. Меня приняли в члены Салона. Понравились демократические традиции Салона: никто не имеет

права выставлять больше двух работ. И каждого «вешают» так, чтобы он не остался в обиде. Мещанинов утром пневматичкой поздравил с успехом моих работ.

\*\*\*

Пишу этюды на набережной. Бесконечно радуюсь, разглядывая живописные берега со старыми деревьями и домами. Увлекаюсь плывущими пароходиками и ярко окрашенными баржами, груженными дровами. Сегодня писал Нотр-Дам, окутанный бледно-голубым туманом. Какое это незабываемое зрелище! Окончив сеанс, я сложил свой реквизит и пошел блуждать по берегу. Под мостами нищие. Один читает «Юманите», другой, сидя на камне, чинит обувь и, отрываясь от работы, пьет что-то из большой бутылки, третий чинит хибарку, склеенную из позеленевших, кем-то брошенных деревянных плит. Пошел дальше. Какой-то бородач высокого роста в старом резиновом костюме вылавливает длинной палкой из воды какие-то странные предметы.

\*\*\*

Были в музее Карнавале. Волнующие экспонаты. Выставка жизни и быта XVIII века. Сильное впечатление произвел Шарден. Обошли и обнюхали все углы. Долго и внимательно рассматривали вещи и искусство, относящиеся к Революции и Коммуне. Какие яркие памятники революционной борьбы Франции!

\*\*\*

Моя жизнь медленно течет между двумя берегами — между любовью к музею и привязанностью к современности.

\*\*\*

Я хмелею от одной мысли, что скоро в Москве опять увижу портреты Рембрандта.

## **Парижская лекция «О советском искусстве»**

В 1927 году я был командирован Наркомпросом в Париж для изучения французского искусства и прочтения докладов о советской живописи. По прибытии в Париж я связался с нашими друзьями — издателем Кивелевичем и известным художественным критиком Вальдемаром Жоржем, которые согласились мне помочь организовать и провести доклады.

Первый доклад «10 лет советской живописи» я читал в кафе «Дюмениль» (бульвар Монпарнас, 73) под председательством Вальдемара Жоржа. Доклад прошел удачно. Публики было много. Доклад мой слушали с явно выраженным интересом. Аплодировали. Казалось, начало неплохое. Но я глубоко ошибся. Направляясь после доклада к выходу на улицу, я был остановлен двумя подозрительными молодчиками. Один из них с надвинутой на лоб шляпой глухим басом прогудел:

— Ты — агент Москвы! В Париже выступать больше не будешь... Не слушаешь — пожалеешь...

И, повернувшись ко мне могучей спиной, устремился к двери, где поджидал его дружок.

Когда я почти вслед за ними вышел на освещенную улицу, их уже не было. Нетрудно было догадаться, что это была провокационная вылазка белых эмигрантов.

В 10 часов утра я уже сидел в приемной нашего консула товарища Голубя и рассказывал ему эту историю. Консул молча выслушал меня и, сдержанно улыбаясь, медленно сказал:

— Во избежание более неприятной истории, советую вам отказаться от докладов и переселиться в другой район, где меньше этих мерзавцев. Помните, что они могут любого не только избить, но и убить. От них можно всего ожидать. Это подонки Парижа. Даже мы их побаиваемся.

И, после полуминутного молчания, добавил:

— Ведь вы художник. Займитесь своей живописью. Выставляйтесь. Ходите по выставкам и музеям.

Консул был прав.

Через день после разговора с ним я уже жил в рабочем районе Бастилии и писал этюд из окна моей светлой комнаты. Я всецело отдался живописи и изучению французского искусства. Я посещал музеи и салоны, частные выставки и мастерские старых друзей. Писал отчеты и посылал их в Москву: статьи «Скульптор Мещанинов» и «Марк Шагал», письма о парижских салонах и выставках были направлены мною — в журналы «Прожектор» и «Бюллетень АХРРА».

## Русские в Париже

Никогда не увянут в моей памяти эти встречи, исповеди, признания...

Память. Она вторгается во все уголки прошлого, освещая их каждый раз по-новому. Я до сих пор бережно, с непрерываемой поэтической нежностью храню при себе прошлое.

1911 год. В Париж приехал молодой человек, полный страстного стремления победить жесткий, неподатливый Париж. Я с ним подружился. Мне казалось, что Инденбаум обладает удивительно мягкой, ранимой душой. Чтобы не терять мужества в борьбе с этим городом и не чувствовать горечи одиночества, мы по вечерам в обнимку ходили по Сен-Мишелю и под сурдинку напевали русские и украинские песни. Заводили случайные знакомства с девушками, согласными нам в долг позировать. В эти часы Париж не казался нам городом с тяжелым характером. Мы тогда вспоминали крылатую, насыщенную оптимизмом фразу Достоевского: «Париж — город, где можно страдать и не чувствовать себя несчастным». Нам казалось, что мы не похожи на несчастных. Это нас утешало. Но блаженство длилось, к сожалению, не дольше нескольких дней. Потом приходило чувство, что радости нам противопоказаны.

Прошло полвека. Недавно я получил письмо от Инденбаума (уже признанного прессой, талантливого скульптора). В письме он пишет о своих навязчивых

мечтах: купить под Парижем небольшой домик и за окнами посадить три березы. И в часы отдыха глядеть на них. А по вечерам читать Чехова...

\*\*\*

Шагал. Вот уже около шестидесяти лет образ юного, романтического Витебска не покидает его неподражаемое творчество. На его работах рядом с чудом современной архитектуры, гениальной Эйфелевой башней, вы всегда найдете фантастические фрагменты старого Витебска.

Эта характерная черта является как бы символом всего творчества Шагала. Что бы ни писал Шагал, образ Витебска всегда витает перед его глазами.

В моей памяти сохранилось его неувядаемое письмо, написанное в 1930 году. Оно кончалось трогательной фразой: «Дорогой друг, если вам посчастливится попасть в мой Витебск — обязательно передайте мой сердечный привет деревьям и заборам — моим верным, старым друзьям».

В 1927 году я вторично жил в Париже. Был командирован Луначарским для изучения французского искусства и чтения лекций о советском искусстве. Писал статьи о художественной жизни Парижа и посылал их в два журнала: в «Прожектор» и «Искусство в массы».

О шагаловском творчестве я написал небольшую статью (с фотографиями его работ) и послал ее в «Прожектор». Она была напечатана.

Получив журнал, я сейчас же отвез его Марку. Он был счастлив. Долго держал журнал в руках. Нервно мял его. И наконец, волнуясь, сказал:

— Все, что оттуда, будит во мне воспоминания о юности, о радужных мечтах, о первой любви... — И, задумавшись, рассеянно добавил: — Пойдемте, Нюрнберг, в мастерскую. Я отберу для вас на память два-три офорта.

Мы пошли. Он отобрал два офорта, подписал их и, подавая их мне, сказал:

— Храните. Посмотрите на них — и о многом вспомните...

Я его сердечно поблагодарил.

В 1966 году я получил от него грустное письмо. Он писал (юг Франции):

Дорогой Амшей Нюрнберг!

Спасибо за письмо, фото и рисунки. Смотрел, вспоминал! Минувшее проходит передо мною... Но моя совесть чиста. Я работаю, оставаясь по-своему преданным моему городу... В этом слове весь мой «колорит». Все мечты мои. Я люблю и не слышу «ответа». Ответ этот внутри меня. Долго, давно вас не видел. Но я помню вас. Мне трудно писать, что я делал все это время. Я думаю, если у вас есть где-либо какие-нибудь книги обо мне — вы увидите. В другой раз надеюсь встретиться.

Ваш преданный,

Марк Шагал

\*\*\*

Мещанинов не мог спокойно говорить о Белоруссии, он всегда волновался. Отстроив себе дом около Булонского леса, Мещанинов мечтал летом отдыхать на своей родине в Витебске.

С Федером нельзя было говорить об Одессе, он вспыхивал и казался подвыпившим: «Ах, поглядеть бы на Аркадию или на Большой Фонтан. Скажи, акации так же цветут и так же пахнут?»

## Мещанинов

Среди русских скульпторов, совершенно слившихся с французской культурой, имя Оскара Мещанинова — одно из самых ярких. Тонкий, чисто французский вкус, острое чувство ритма и пластичности, большие знания ремесла скульптуры (современной и музейной) — характерные черты его творчества.

Мещанинов принадлежит к группе неоклассиков (Майоль, Деспю, Бернар), в лице которых он нашел своих первых учителей. Его работы не являются «сколками жизни», он не копирует натуру, являющуюся для него только трамплином. Его образы точны: они несут следы глубокого размышления. Его типы и жесты скромны и благородны, а средства выражения, которыми он пользуется, связаны не столько с характером и формой изображаемого лица, сколько с характером и формой самого скульптурного материала. Его знания музейной скульптуры (особенно готики) велики и строги и служат коррективом в его медленном и упорном труде. Работы Мещанинова следует рассматривать, прежде всего, как красиво обработанные массы камня и бронзы (влияние Бернара).

\*\*\*

В его понимании задач скульптуры чувствовалась большая строгая культура, вызывавшая восхищение. Мы всегда верили его благородному и возвышенному вкусу и удивлялись его безошибочным оценкам. Он недолго жил, но все созданное им свидетельствовало о большом, крепко завоеванном творческом опыте. Часто я себя спрашивал: откуда в этом витеблянине такая высокая культура искусства?

Его ум, тонко отшлифованный парижской жизнью, меня покорял и согревал. Он чувствовал не только современность, но и будущность, о которой он говорил, как о настоящем. Его доброта покоилась на двух принципах: на чувстве сердца и чувстве ума. Он любил людей всех видов и умел их завоевывать на долгие годы.

\*\*\*

Оскар Мещанинов родился в белорусском городе Витебске, городе, давшем русскому искусству Шагала и ряд других интересных художников и скульпторов. Первые уроки по скульптуре он получил в Одесском художественном училище (1905–1906). В 1907 году он отправился в Париж, где работал в школе декоративного искусства и мастерской известного скульптора Мерсье. С этой эпохой связаны его первые серьезные работы и первое участие в Салоне Национального общества. В 1911 году в Осеннем салоне появляются его три головы, две из бронзы и одна из азиатского мрамора.

В это время он, под руководством оказавшего на него большое влияние Жозефа Бернара, выполняет ряд ответственных декоративных работ. В 1914 году он уезжает в Россию. Живет и работает в Петербурге и Витебске. По возвращению

в Париж в 1916 году Мещанинов со всей присущей ему энергией и волей приступает к ряду задуманных им больших и сложных работ. Наступают годы кропотливого и упорного труда. Появляются его ставшие известными камни и бронзы. «Человек в цилиндре» (бронза) был выставлен в Осеннем салоне в 1922 году и обратил на себя внимание всего художественного мира Парижа. В этой скульптуре поражает необычайное сочетание нагого тела с цилиндром. Такую странность следует рассматривать исключительно как некий формальный замысел. Контраст между формой цилиндра и формой тела — и организуемая им гармония — вот главная идея автора. «Человек в соломенной шляпе» (бронза) относится к периоду 1922–23 годов. «Девушка с букетом» (камень) — следующая работа Мещанинова. Она была выставлена в Осеннем салоне в 1925 году и так же, как «Человек в цилиндре», пользовалась большим успехом. О ней критика писала: «“Девушка с букетом” Мещанинова — искусство, от которого веет истинным благородством».

В 1926 году Мещанинов совершил поездку в Индокитай. В последние годы творческой жизни он страстно увлекался индусской скульптурой и готикой.

В 1928 году Мещанинов привез в Москву в дар Советской власти свою скульптуру «Девушка с цветами». Работа находится в Третьяковской галерее.

О его творчестве написано много больших и малых статей во французских, немецких и английских журналах. Некоторые критики (Рамбоссон) причисляют Мещанинова к плеяде крупнейших мастеров современной Франции.

\*\*\*

Разбогатец, даровитый скульптор построил себе на опушке Булонского леса (Авеню де Пенн) двухэтажный особняк. Строил его знаменитый архитектор, новатор Ле Корбюзье. Это, кажется, был первый особняк, построенный в Париже еще непризнанным гениальным архитектором.

\*\*\*

Мещанинов славился своим высоким вкусом и непотухающим жаром тонкого коллекционера. Он собирал новейшую, часто еще не признанную прессой живопись (это он открыл Сутина), индусскую скульптуру и восточную майолику. Но все это не так сильно его волновало, как русская музыка. Он мог долго, горячо говорить об огромнейшей душевной силе Чайковского, Мусоргского, Стравинского и Прокофьева. У него была большая коллекция пластинок русских опер, песен и романсов. Он любил заводить патефон и под звуки старой и новой русской музыки лепить свои великолепные скульптуры. Мещанинов дружил со всеми выдающимися скульпторами и живописцами нашего времени и стремился привить им страстную любовь к русской музыке. Чтобы ближе общаться с русской музыкой, он женился на талантливой пианистке — дочери известного дирижера Купера.

## Шагал

Когда зимой 1911 года я перебрался с рю Сен-Жак на рю Данциг, в убогую холодную мастерскую, соседом моим оказался Марк Шагал.

Это был худощавый юноша с голубо-серыми глазами и светло-каштановыми волосами. Он повел меня в свою мастерскую и показал большое полотно (приблизительно два метра на полтора), над которым он работал. Тема, как он объяснил мне, была приподнятая и волнующая — «Рождение человека». Все полотно было покрыто вишневыми, красными и красно-охристыми красками.

Шла подготовка — подмалевки. В левой руке Шагал держал большую парижскую палитру, эскиз и несколько крупных мягких кистей. Растворитель в банке стоял на высоком испачканном красками табурете.

Я его спросил:

— Марк, такую большую картину вы пишете по такому незначительному наброску?

— А мне, — ответил он, — больших размеров эскизы не нужны. У меня все готово в голове. Я картину вижу уже в законченном виде.

Меня, помню, удивила впервые увиденная картина, написанная по памяти. Я запомнил содержание картины. Большая комната, обвешанная яркими тканями, широкая кровать с лежащей на ней бледной роженицей и суетящиеся вокруг страдальцы женские фигуры. В глубине комнаты были написаны печь, стол с самоваром и большие хлеба. Все было сделано в плане увеличенного детского рисунка.

Я тогда понял, что главная характерная особенность шагаловского творчества — передавать не природу, не окружающий его мир, а живописные мысли им вызванные. Как дети, которые на основе виденного и ярко запечатлевшегося образа создают свой мир, свою композицию и свои краски. Впоследствии, когда я в 1915–1920 годах, увлекшись детским творчеством, изучал его характерные черты, я часто вспоминал работы Шагала.

Картина «Рождение человека» меня глубоко заинтересовала. Я в ней почувствовал взволнованное состояние ее автора. Шагал очень увлекался этой работой и говорил, что все, что он делает, тесно связано с воспоминаниями пережитого.

Помню, он искренно делился со мной всеми своими художественными планами. «У меня нет ничего засекреченного», — говорил он.

Меня покоряли его трудоспособность, страстное, бескорыстное служение живописи. Его постоянная, ровная одержимость. В первый же день он рассказал мне, что если бы не художник Бакст, его учитель и друг, бывший в то время в Париже в моде после спектаклей русского балета с его великолепными декорациями, он недоедал бы, как все мы, живущие в Париже художники. Бакст относился к нему, как отец, согревал его, утешал и, главное, ежемесячно давал ему какую-то сумму денег, которую Марк не назвал. Я заметил, что когда он говорил о Баксте, его голубо-серые глаза зажигались огоньком и радостно горели.





Париж, проезд Данциг 4. Ротонда фаланстера художников «Улей», где в 1911–12 г. Шагал и Нюренберг делили ателье (фотография 2008г.)



Париж, проезд Данциг 4. Ротонда фаланстера художников «Улей». Вход в совместное ателье Шагала и Нюренберга (фотография 2008г.)

\*\*\*

Пошли холодные парижские дожди, загонявшие художников днем в мастерские, а вечером в кафе.

Я пожаловался Марку на одолевавшие меня холода и сырость.

— Замерзаю, — сказал я, — давайте печку ставить. Один день у вас она будет стоять, другой — у меня. Попролам.

Он согласился. Купили печь и ведро угля. Конечно, работать я мог только тогда, когда печка стояла у меня в мастерской. Часто ночью он приходил ко мне с градусником измерять температуру и был очень доволен, когда у меня было 14 или 15 градусов тепла.

— Поздравляю! — восклицал он. — У нас тепло!

Прожив с ним рядом свыше года, я мог хорошенько наблюдать его творческую жизнь. В основе его искусства лежали: еврейские народные лубки, детские рисунки, вывески, иллюстрации к старинным религиозным книгам — все то, где источником рисунка и цвета и самого стиля являлось не замутненное никакими чертами академизма свежее, самобытное народное творчество.

Шагал умел ярко и остро чувствовать это творчество. Вдохновенно любил его и страстно жил им. Ни анатомия, ни перспектива, ни академические знания и установленные веками художественные традиции и методы не нужны были ему, чтобы выразить свои мысли и чувства. Это был художник, который пользовался своими личными, им изобретенными средствами выражения. Натура ему не нужна была. Она его связывала, мешала.

Когда один из критиков, рассказал мне Шагал, сказал ему, что иллюстрации к «Мертвым душам» Гоголя далеки от реализма писателя, Шагал ответил: «Глупец, он хотел, чтобы я шинели и мундиры рисовал, как портной, но... ведь я художник».

\*\*\*

Были неуютные зимние вечера, когда не хотелось выходить на улицу, когда не тянуло в кафе, и тогда, затопив печку, мы с Шагалом варили чай.

Усевшись около печки, мы рассказывали друг другу о своей родине и о счастливых днях юности. Шагал — о Витебске, я — о Елисаветграде и Одессе. Рассказывал он очень живо, выразительно, окутывая изображаемое шагаловским теплым юмором. Особенно ему удавались рассказы о витебских пейзажах. Он умел говорить о деревьях, заборах и небе, как о своих близких приятелях, которые ему платили за дружбу большой симпатией.

Его отец служил в москательной лавке, где юный художник мог наблюдать богатые типажи. Шагал очень ярко рассказывал о витеблянах, приходивших к его отцу поделиться своими радостями и горем. Шагал любил посещать свадьбы, похороны, где мог видеть радость и горе людей. Все это были рассказы, согретые страстной любовью к жизни.

Я ему рассказывал о степных пейзажах. Как я и мой душевный друг Валя Филиппов забирались на курганы и, зарывшись в ароматные бурьян и полынь, под грустные напевы легкого степного ветра, вдохновенно читали стихи Блока и Бодлера... Потом я ему рассказывал об Одессе. О поразившем мое юношеское

воображение сказочном порте, о громадных иностранных пароходах, о грузчиках-силачах, и особенно много рассказывал о море, о его непередаваемой героической романтике в часы шторма, когда берега и я, писавший его, покрывались злой бело-желтоватой пеной. И о закатах.

\*\*\*

Чтобы отвлечься от работы и немного отдохнуть от живописи, я из окна мастерской наблюдал жизнь авиационного поля. Там знаменитые в то время авиаторы Блерио и Фарман делали свои первые опыты, пытаясь оторваться от земли и две-три минуты продержаться в воздухе. Мне хорошо было видно, как они на своих наивных аэропланах, сделав несколько робких скачков, комично поднимались в воздух и, пролетев метров десять-двадцать, как подстреленные птицы падали. Это зрелище меня очень развлекало и рассеивало. Марк тоже увлекался этим зрелищем.

\*\*\*

Наблюдая Шагала в мастерской, я много думал о его оригинальных методах работы. Не все стороны его творчества были мне понятны. Я старался проникнуть в его творческие приемы, которые он, как будто, и не думал прятать. Меня особенно интересовала необыкновенная деформация природы. Я вспомнил, когда в Одессе преподавал детям рисунок, мне часто приходилось наблюдать, как они деформировали окружающий их мир. Одна девочка 12 лет принесла мне несколько акварелей, изображавших ее комнату. На задней стене комнаты были написаны три, больших размеров женских портрета.

— Чьи это большие женские портреты? — спросил я.

— Это мои любимые открытки... Они висят в нашей комнате на стене, и я их нарисовала, — смущенно ответила она.

Открытки молодая художница увеличила в десять раз. Причина — яркий образ открыток, запечатлевшихся в ее детском мозгу. Все остальное на акварели служило как бы фоном для этих открыток. Здесь, как видно, мы имели дело с самой ярко выраженной деформацией природы. Детская гиперболизация. Бывали, конечно, случаи, когда вдохновение у детей требовало и уменьшения природы.

Шагал часто пользовался этим приемом. Но деформация его была наделена большими знаниями, поэтому не казалось детской. Это деформация художника, имеющего парижский вкус и хорошо знающего меру вещам.

О второй стороне его творчества — о фантастике. Значительную композиционную роль в его творчестве играл еще один прием, может быть, позаимствованный у итальянских футуристов. Это — на одной картине изображать ряд моментов природы в динамике. Фрагменты улиц, авто, кафе, женщин, друзей, животных. Все на полотне смешано, слито, и все в движении. Так писали футуристы Северини, Скала и другие итальянцы. Передо мной характерная для Шагала работа «Воскресенье» (гуашь). На переднем плане изображены: парижский собор Нотр-Дам, Эйфелева башня и кусок Парижа. На заднем плане озаренный закатом зимний Витебск с хатой и церковью. На детских санях мужичок, а над ним какая-то лиловая символическая птица. Вся картина освещена двумя круглыми женскими головами. В гуаши я насчитал шесть моментов, написанных разными красками и разной фактурой.

Шагал не пишет в одной какой-нибудь определенной манере. Его палитра и фактура знали много увлечений. И сейчас трудно в его работах проследить, где кончается влияние постимпрессионизма и где начинается увлечение посткубизмом. Порой, кажется, что в одной его картине можно найти следы увлечения тремя-четырьмя школами. Часто он также пользуется расцветкой детского рисунка.

\*\*\*

Париж в росте и формировании творчества Шагала сыграл, разумеется, большую роль. И хотя во Францию он приехал с богатыми живописными идеями, но палитра его была еще скромна и сдержанна. И только прожив долго рядом с такими большими колористами нашего времени, как Анри Матисс и Пьер Боннар, Шагал сумел обогатить свою палитру.

Теперь Шагал известен как блестящий живописец с богатейшим колоритом. Его работы всегда насыщены цветовой гармонией. Его желто-лимонные, оранжевые, голубые, фиолетовые, вишневые и красные краски, наделенные нежной радостью, доставляют большое наслаждение.

Чувствуется, что Шагал долго и упорно работал над тем, чтобы в своем колорите достигнуть такого горения и сияния. Цветовая техника Шагала сложна и интересна. Разобраться в ее основных принципах трудно. Примечательно, что его палитра, пережившая много влияний, не знает эклектизма. Шагал-колорист ни на кого не похож и остался самим собой.

\*\*\*

Творчество Шагала делится на два больших, сложных периода: на юдаику, выросшую и развившуюся под влиянием детского и народного творчества, и фантастику, родившуюся и расцветшую под влиянием полувековой сложной парижской жизни.

В основном тематическом мире первого периода являлись родной Витебск и его жители. Их жизнь: радости, надежды и разочарования.

Его герои были мелкие служащие, с трудом сводившие концы с концами, ремесленники, свадебные музыканты, шолом-алеихемские коммерсанты и неунывающие повитухи... Всех этих людей Шагал всегда показывал на фоне их родного пейзажа. Отсюда его любовь к витебским простодушным избам, дружеским деревьям и наивным заборам.

Весь этот мир, согретый шагаловской поэзией, завоевал ему большую славу. Газеты и журналы печатали о нем большие хвалебные статьи. Музеи и коллекционеры страстно стремились приобрести его картины, гуаши и офорты.

Но беспокойному, всегда ищущему новую тематику Шагалу юдаика показалась уже потерявшей свою новизну и исчерпавшей остроту — и он нашел и увлекся другим миром — насыщенным гротесками и фантастикой.

\*\*\*

Шагал приехал в Париж, когда кубизм пробивал себе путь в мастерские молодых художников. С присущей ему творческой жадностью Шагал примкнул к кубистам. Но и тут мы видим характерный метод шагаловского творчества.

Его кубизм какой-то особый — декоративный и орнаментальный. Ярко раскрашенный.

Художник сумел остроумно использовать геометризм этого течения для своих фантастических мотивов, лишив кубизм характерных для него жесткости и мрачности. Шагаловский кубизм — какой-то, я бы сказал, импрессионистский.

\*\*\*

Немцы одно время считали Шагала ярким экспрессионистом и объявляли его последователем немецких художественных идей. Но Шагал (как и Сутин) всей своей творческой жизнью доказал, что он никогда не увлекался немецкой изобразительной культурой, бывшей для него всегда чуждой и далекой.

\*\*\*

В беседах со мной Шагал любил рассказывать о своем первом витебском учителе Пене.

— Ах, друг мой, — восклицал он, — если бы вы знали, какой это был светлый, чистый человек! И какой учитель! — И вдохновенно добавлял: — Я ему многим обязан!

Часто он говорил:

— Пен — хороший художник!

Зная творчество Пена как натуралистическое, я удивлялся хвалебным отзывам его ученика. Но потом, когда Шагал мне рассказал, как Пен преподавал живопись, я понял, что дело не в ней, а в душевных качествах педагога, в его большом гуманизме и неувядаемой любви к искусству. Пен был художником-идеалистом редкой чистоты.

— Он меня научил, — добавлял Шагал, — любить искусство и отдавать ему весь свой душевный жар... Весь...

Живопись он считал созданием человеческого гения, а труд художника — служением этому гению.

— Художник должен уметь всю жизнь смотреть на мир глазами удивленного ребенка, ибо утрата этой способности видения означает для него утрату всего оригинального, то есть личного в выражении.

— Творить — значит выражать то, что есть в тебе, — говорил он.

\*\*\*

Приехав во второй раз в 1927 году в Париж, я вспомнил о гостеприимном Шагале и со своей семьей отправился к нему. Он нас принял радушно. Угостил обедом. Пили вино и вспоминали окрашенное цветами радуги прошлое. Шагал пил за непотухающую дружбу. Он опять вспоминал Россию в солнечном мареве. Опять страстно и нежно говорил о Витебске, о том, что мечтает съездить на Родину.

— Мне бы только поглядеть на мои любимые заборы и деревья.

Шагал тогда работал по заданиям известного маршана Воллара над серией иллюстраций к басням Лафонтена. Это были гуаши, написанные смелой и тонкой техникой. Характерные для Шагала упрощенные формы. Поражали

краски. Богатые, яркие, сияющие. Передо мной уже был парижанин, признанный маршанами и критиками. Весь мир уже знал Шагала. Его работы уже вывешивались во всех музеях. О нем и о его творчестве была уже напечатана большая литература: монографии, книги, статьи. Его называли парижским цветком, великим художником. Слава Шагала была в зените.

\*\*\*

Шагал всегда много размышлял перед тем, как взяться за кисть. Особенно его радовали успехи палитры. Он нашел новые синие и голубые тона, глубокие, красивые, незабываемые. Работы его мне понравились, и я решил написать о нем статью.

Показывая мне свои последние вещи, он сказал:

— Как видите, я стараюсь работать в разных отраслях. Я люблю офорт, книжную иллюстрацию, театральное оформление, витражи.

— Когда берешь иглу и наклоняешься над цинковой доской, все забываешь. Я всегда в труде. Как меня учил Пен, — проговорил он радостно, но в его тоне я почувствовал, что не все его радости полноценны и длительны.

\*\*\*

Через месяц я ему принес московский журнал «Прожектор» со статьей о его творчестве.

Шагал обрадовался, заволновался. Несколько минут перед тем, как читать, держал журнал в руке.

— Если бы вы знали, как меня волнует все, что напоминает Россию! — и, помолчав, тихо и мягко добавил: — Как хочется поехать туда, поглядеть, что там делается...

Прощаясь, он задержал меня в дверях.

— Возьмите что-нибудь себе на память.

Я вернулся.

— Выбирайте!

Зная, что он любит свои вещи и неохотно расстается с ними, я выбрал два скромных офорта.

— Я еще вам дам, — сказал он, — несколько иллюстрированных мною книг...

На одной из них, «Провинциальной сюите» Кокто, он написал: «Нюренбергу, дружески на память стольких лет. Марк Шагал. Булонь, 1928 год».

Стоя уже у дверей, я вспомнил о его жене, о которой слышал много хорошего, светлого.

Парижские художники жену Марка называли «лучшим другом Шагала». «У нее ясный ум, — говорили они, — и доброе сердце». Все, кто ее знал, питали к ней искреннее уважение. Я поглядел на нее, на ее светящиеся приветливостью глаза, мягкую улыбку, вернулся к ней и, вторично пожав ее небольшую теплую руку, сказал:

— Художники мне рассказывали, что вы всегда помогали Марку... примите от меня и ваших друзей сердечное спасибо!

Она покраснела и, улыбаясь, сказала:

— Это долг каждого настоящего друга.

\*\*\*

Шагал много работал в области витражного искусства. Надо признать, что тут он сумел достигнуть таких высот, каких это искусство давно не знало. Все, кому удавалось видеть его витражи, отзываются о них как о шедеврах. Вся французская художественная пресса о витражах Шагала писала как о художественном явлении. Слава о витражных произведениях Шагала после этого пошла гулять по всему миру, и директора крупнейших музеев загорелись желанием иметь у себя хоть кусок шагаловского витража.

Шагал расписал плафон в знаменитой Гранд-Опера. Работа, вначале вызвавшая у заказчиков ряд критических замечаний, была потом, после официального осмотра художественной комиссии, принята. И Шагалу была устроена бурная овация.

«Шагал, — писали газеты, — завоевал академический театр Гранд-Опера».

Недавно по радио передавали, что в Нью-Йорке в ООН, в зале заседаний, Шагал расписал главную парадную стену и что работа была принята под шумные аплодисменты.

\*\*\*

История живописи знает многих выдающихся мастеров, тематика которых носила фантастический или символический характер. Совершенно ясно, что такие художники, как Босх, Штук, Беклин, Моро и другие свои идеи в искусстве могли выразить, только пользуясь нереалистической формой и условной композицией.

Следует ли полагать, что их искусство для нас, убежденных реалистов, уже никакой ценности не представляет? Чтобы решить этот вопрос, нам следует обратиться к искусству гениального испанского художника Гойи. Его чудесные, не знающие старости офорты и теперь, в наше время, не потеряли своего пластического богатства и революционного значения. А ведь этот великий мастер создал свой ярко индивидуальный стиль, не всегда пользуясь натурой. У Гойи была замечательная память, в глубине которой хранилась вся гойевская натура. И только благодаря этой особенности испанскому мастеру удавалось наделять свои удивительные офорты большой пластичностью и побеждающей остротой.

Недавно я получил от Шагала толстый, очевидно, итоговый каталог с эффектной обложкой: «В честь Марка Шагала. Дар не маршанов, а Франции».

В каталоге 450 страниц! Я долго, внимательно рассматривал этот редкий увесистый каталог и подумал: «Ни Мане, ни Сезанн, ни Матисс, ни Пикассо не знали таких почестей».

\*\*\*

Несколько слов о тематике второго периода. Часто повторяющиеся персонажи (слово это употребляю условно), нагие стилизованные женщины с рыбьими хвостами — витебские наяды! — козлы и телята с человеческими глазами, петухи с головой женщины, распятый на кресте Христос. Парочки влюбленных. Обязательно в обнимку. Убогий музыкант со скрипкой. И часто, как локальная деталь, кусочек Витебска или Парижа (Эйфелева башня). Многочисленные детали утомляют и вызывают желание на время закрыть каталог и отдохнуть от этой однообразной, утомительной фантастики.

Может ли Шагал, выставляя на выставках эти гротескные и фантастические работы, рассчитывать на то, что средний французский зритель их поймет и оценит? Думаю, что нет.

Конечно, в Париже всегда были и будут любители ультраострой, мало доходчивой живописи, но не для них, надо думать, картины писали великие мастера Делакруа, Курбе, Мане, Сезанн, Ренуар и Боннар.

\*\*\*

Все виды изобразительного искусства были близки Шагалу. Его масло, гуашь, акварели, рисунки, офорты свидетельствуют о большом многогранном мастерстве.

Мы, его друзья, удивлялись, откуда у приехавшего из Витебска такие знания, такой вкус? Мы начали к нему присматриваться, анализировать его работы. И только одно поняли — перед нами большой самородок, оригинальный, светящийся всеми цветами спектра талант, почувствовали, что этот скромный на вид провинциал, с неисчерпаемой способностью трудиться и с редчайшей волей творческой жизни, рано или поздно овладеет Парижем.

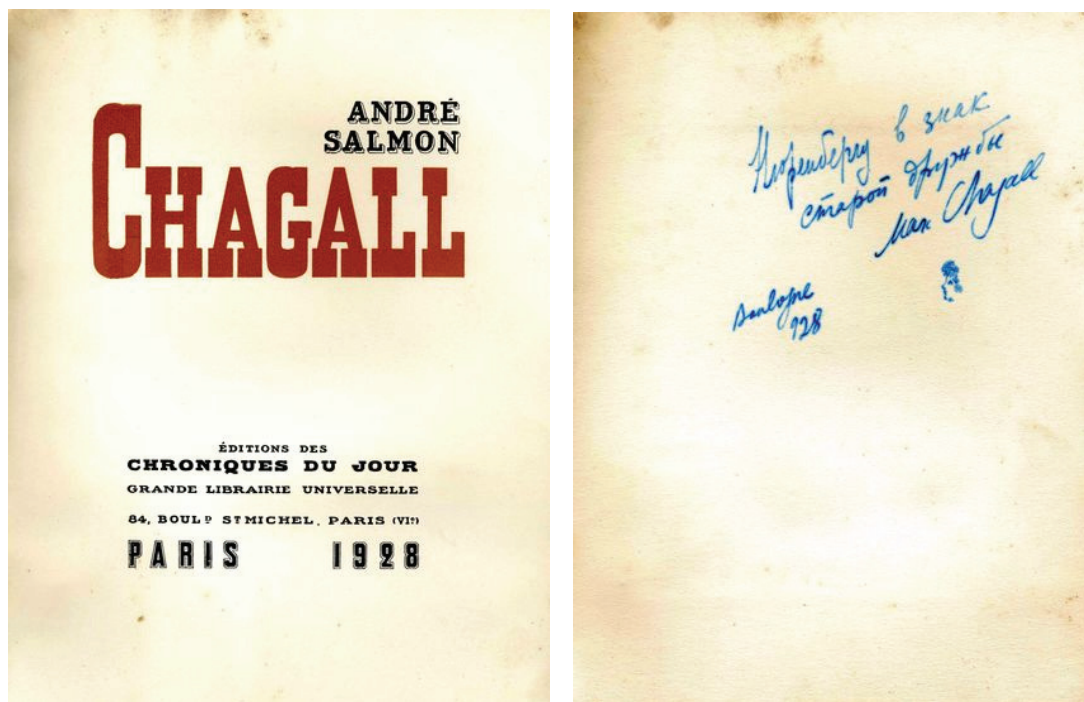
Даже его недруги (у каждого парижского оригинального художника имеются недруги) должны были признать талантливое творчество Шагала, и, наконец, сам Париж, весьма скупой на раздачу славы среди своих художников, требующий от них долголетних трудов и страданий, признал в Шагале художника с удивительной, покоряющей индивидуальностью. Париж стал другом Шагала. Художники начали называть витеблянина «баловнем судьбы».

\*\*\*

Несколько лет тому назад я получил от Шагала новогоднюю открытку. На ней была изображена башня Эйфеля, органически слитая с уголком старого Витебска. Открытка мне понравилась. Глядя на нее, я подумал: «В ней весь Шагал со всем его духом и характерными творческими приемами».

На одной стороне — неувядаемый символ юности — ранний, романтический Витебск. Город, где Шагал впервые познакомился с простыми людьми, приходившими в знакомую парикмахерскую постричься и поделиться горем и радостями, город, где он узнал волновавшие его тайны искусства, где он почувствовал и понял поэзию простого пейзажа с низкими заборами и высоким небом. И, наконец, город, где он впервые встретил понравившуюся ему девушку, полюбил ее и женился на ней...





Марк Шагал. 1928. Титульный лист книги Андре Салмона «Шагал» и дарственная надпись с рисунком.

На другой стороне открытки — символ Парижа. Города, где он провел полвека, где он вырос, расцвел и получил мировую известность. Города, где он учился живописи у великих художников — Эдуарда Мане, Анри Матисса и Пьера Боннара.

Открытка еще показала Шагала как художника, который никогда не порывал связи с Родиной и молодостью.

## Встреча Шагала

Начало июня 1974 года.

В 11 часов утра телефонный звонок. Звонит товарищ.

— Приехал Шагал. В 12 часов в Третьяковке состоится его чествование. Ты должен быть.

Около 12 часов я уже был в галерее и ждал знаменитого художника, старого друга, которого будет чествовать Москва.

Встреча состоялась в одном из залов Третьяковки. В зал Шагал вошел с женой в сопровождении пригласившей их в Советский Союз министра культуры Екатерины Алексеевны Фурцевой.

Раздались громкие аплодисменты. Чувствовалось, что почетным гостям аплодировала ждавшая их молодежь.

С великолепной приветственной речью выступила Екатерина Алексеевна Фурцева. В живой и яркой форме министр рассказала о непотухающей с юных лет любви Шагала к Родине, которой он часто посвящал свои работы.

С большой радостью Шагал передал галерее в дар 17 работ, за что Третьяковка и я ему очень благодарны.

Потом министр рассказала, как Советский Союз высоко ценит своих зарубежных патриотов. Свою речь Екатерина Алексеевна закончила дружескими словами:

— Я верю, что, когда советский зритель познакомится с творчеством Шагала, он оценит и полюбит художника.

И, немного погодя, добавила:

— Слово для приветствия предоставляется нашему дорогому гостю — Марку Шагалу.

Опять аплодисменты молодежи.

В те торжественные минуты, когда, волнуясь, Шагал читал свою вдохновенную речь, я стоял за ним и внимательно разглядывал его. На нем были простой коричневый костюм и темно-зеленая дорожная рубаша. В левой руке он держал большой лист бумаги, а правой он изредка сдержанно жестикулировал.

Я слышал, как Шагал горячо благодарил Екатерину Алексеевну за приглашение его и супруги в Москву. Здесь, глядя на него, окруженного такой славой, я невольно вспомнил наше далекое прошлое.

Париж 60 лет тому назад. Была зима. Пронизывающие до костей туманы, холодные дожди и нескончаемые, мешавшие работать простуды. Шагал и я боролись за теплую и сытую жизнь. И на Париж глядели как на высокомерного врага...

Но к Шагалу счастье относилось более дружески, чем ко мне, и порой заглядывало к нему. И согревало. Ему изредка помогал разбогатевший после триумфа русского балета известный театральный художник — Леон Бакст... а мне никто не помогал. Счастье проходило равнодушно мимо моих дверей.

Шагал все еще читает свою ответную речь. Объясняется в любви к советской культуре.

Новый наплыв романтических воспоминаний.

Вскоре Шагал переехал в известный унылый отель для бедных, обессиленных в неравной борьбе с Парижем художников — «Ля Рюш». Там он прожил около года и получил первую закалку. Близко наблюдая жизнь художников, побежденных Парижем, Шагал понял, что только труд — непрерывный, безмерный — может его приблизить к победе. И он, жертвуя всем, что дорого в жизни, без усталости трудился.

Не погружаясь в тягостное раздумье, не терзаемый мучительной тревогой за судьбу своего творчества, он делал все, что мог. Художник, не знавший разрыва между надеждой и уверенностью. И победил.

И только подумать — бывшему витебскому художнику французское правительство построило персональный музей. Это высшая награда. Таких музеев во Франции только три. Музей Пикассо, Леже и Шагала.

Шагал свою речь кончил. Взрыв благодарных аплодисментов. Шумное целканье фотоаппаратов наших и иностранных корреспондентов.

После торжественной встречи министр Фурцева пригласила Шагала с супругой посмотреть выставку его работ и богатства галереи. Когда они подошли к работам Левитана, Шагал остановился и долго стоял молча.

— Я не знал, — сказал он вдохновенно, — что творчество Левитана такое глубокое, волнующее и поэтичное. Публика долго не расходилась.

## Сутин

Сутина открыл миллионер, доктор Барнес.

В 1923 году художественный мир Парижа был потрясен необычайным событием: известный американский коллекционер, владелец крупнейшей в мире картинной галереи, большой знаток живописи скупил все имевшиеся у продавца картины молодого, никому не известного русского художника, некоего Сутина, и объявил его творчество художественным явлением.

За работы была уплачена сравнительно небольшая сумма денег, но самый факт покупки целой коллекции картин (около пятидесяти номеров) молодого, неизвестного художника крупнейшим собирателем современного французского искусства казался настолько исключительным, что все парижские художественные газеты и журналы придали ему характер сенсации.

Кроме того, экспансивный американец позволил себе написать о Сутине восторженную статью, в которой отозвался о нем как об одном из лучших колористов нашего времени. Это оскорбило национальное чувство французской художественной прессы. Появились ответные статьи. Спор перешел в длительную дискуссию.

Но пока критики, а с ними и художники, решали эти вопросы, имя Сутина начало обрастать славой. Сутин стал известен. Торговцы и спекулянты на картинном рынке бросились скупать его полотна, цены на сутиновские картины поднялись с 300 до 15 000 франков.

Сутин стал «валютным» художником. Он переселился из грязного «Ля Рюша»<sup>6</sup> в просторное и опрятное ателье и стал ежедневно посещать ресторан. Сутин стал героем художественного Парижа. В салонах в большом количестве стали появляться холсты, написанные под Сутина — оригинального и молодого художника.

Так началась его слава.

---

<sup>6</sup> La ruche (фр. улей) — фаланстер художников в Париже в проезде Данциг. С 1900 года хозяином был архитектор и меценат А. Буше, сдававший за символическую плату ателье бедным художникам. Среди обитателей Ля Рюша были Кремень, Модильяни, Шагал, Сутин, Архипенко, Нюренберг и многие другие. Существует до настоящего времени (*прим.* О.Т.)

\*\*\*

Что же представляет собой творчество этого молодого русского художника, с такой изумительной быстротой завладевшего центром современного искусства? Что нашел Барнес в Сутине? Что такое творчество Сутина? Французское ли оно? Что ценного в нем? И кто он?

Первое впечатление от живописи Сутина — чисто французское явление со всеми его типичными особенностями. Те же формальные методы и принципы, и те же приемы. И некоторые критики, пожалуй, вполне правы, когда утверждают, что Сутин — французский художник. Но если вы внимательно изучите картины Сутина, то скоро убедитесь, что они принадлежат французской культуре только своей внешней стороной, внутренняя же сторона их остается свободной от влияния галльского духа. Внутренний облик сутинского творчества (мысль, образ, психологическая острота, настроение) был и остается русским, вернее, русско-еврейским.

Одно время его искусство считали отражением немецкого экспрессионизма во Франции. Но этот взгляд сейчас редко кем разделяется.

У каждого художника есть свой любимый учитель, которому он в первые годы формирования своего миропонимания подражает и под влияние которого он в той или иной степени попадает. Такими любимыми учителями у Сутина были два выдающихся художника нашей эпохи — Ван Гог и Боннар.

Характерно, что именно Ван Гог — художник с разможенной больной душой и острым глазом — был его формирующим мэтром. Сутин изучал и хорошо знал и других мастеров. Он вдохновлялся картинами своего друга, рано умершего Модильяни, анализировал Тулуз-Лотрека и Сезанна, но ни в ком из них он не нашел столько созвучных черт, сколько в этом офранцузенном голландце. Только в оригинальном и волнующем творчестве этого яркого индивидуалиста он увидел великий пример.

Как и его учитель, он далек от чистого искусства, т.е. искусства, существующего для наслаждения лишь одного глаза. Картина должна передавать размышления и переживания самого автора, его мысли и волнения. Она обязана заражать зрителя всем тем, что чувствует во время работы ее автор. Живопись, даже самая блестящая, — только средство, она никогда не должна быть целью.

Рембрандт, Курбе, Домье и даже Ван Гог не преследовали одних живописных идей. Их имена в истории живописи связаны не только с теми или другими формальными завоеваниями. Мы их знаем как борцов за определенные гуманитарные или революционные идеи.

Сутин, как и Ван Гог, глубоко предан натуре. В постоянном и настойчивом ее изучении он видит пути к разрешению всех идеологических живописных проблем. Цвет и форма должны быть найдены художником не в ателье, а в природе. Без знания природы нет живого творчества. Но, как и Ван Гог, Сутин никогда не был рабом ее. Он свободно пользуется ею. В зависимости от той или другой идеи, которую он кладет в основу данной работы, им соответствующим образом меняется и изображаемая натура. Натура в слиянии с чувством — вот форма его реализма. Правда, чувство у него, как у большинства современных французских художников, живет и развивается на почве рафинированного субъективизма.

Сутин пишет ярко и широко. Его полотна хорошо передают состояние его умонастроения, темперамента. В них есть какая-то овеянная грустью душевная обнаженность. Его образы странны и оригинальны. Они раздражают ваш глаз и ваше сознание и, вместе с тем, заставляют вас проникнуться к ним чувством симпатии. Они медленно и незаметно покоряют вас. Выжигаются в памяти и не забываются.

Его полотна лишены равновесия, перспективы и анатомии, т.е. всего того, на чем обычно зиждется реалистическая картина. Порой его искусство кажется абстракцией. Все исчезает — и краски, и форма вещей. Исчезает всякая связь с окружающим миром. Остается лишь одно яркое цветовое чувство, остро переживающего художника-индивидуалиста. Одно сердце с повышенным, нездоровым ритмом. Вот почему вы иногда начинаете думать, что отдельные работы написаны психически нездоровым человеком. Тень чуть уловимого безумия витает над ними (вспоминается образ его первого учителя душевнобольного Ван Гога).

Причудливые пейзажи с падающими домами и деревьями, натюрморты с окровавленными птицами, рыбами и кроликами, похожими скорее на куски свежего мяса, портреты с персонажами, найденными, вероятно, в театре «Габима» — все это живет какой-то горячей, пламенной жизнью. Все насыщено большим и острым напряжением.

Его живопись жирная, растрепанная может служить украшением любой европейской картинной галереи. Сутин блестящий колорист, и доктор Барнес был вполне прав, когда причислил его к группе лучших французских колористов. Говорят, что и сам Матисс был такого же мнения о Сутине.

Палитра Сутина чрезвычайно сложна и богата. Можно было бы написать целую книгу о его подкладках и подмалевках. О его цветовом синтаксисе. Его синие, желтые, зеленые и особенно красные краски изумительны по своей экспрессивной, волнующей силе. Сутин наделяет их таким высоким звучанием и пульсом, что зритель, даже опытный, быстро устает. Это непрерывный мажор, покоряющий и утомляющий.

К недостаткам его полотен следует отнести чрезмерную цветовую насыщенность, пестроту. Последняя особенность придает его полотнам нездоровый, а порой истерический характер. Невольно вспоминается афоризм Пикассо: «Искусство — эманация боли и печали».

Его техника нуждалась в особых холстах и кистях. Кремень — его долгодетный товарищ — мне рассказывал, что Сутин любил писать на старых, записанных холстах и что специальные кисти с длинной щетиной он заказывал у кистовяза.

\*\*\*

Если вы обойдете ряд парижских салонов и выставок, то быстро заметите, что некоторые художники пишут «под Сутина». Сутин, несомненно, реалист. Но его реализм является результатом не только знаний и чувства, но и философского мышления.

Часто он повторял фразу Пикассо:

— Натура и искусство — вещи разные, а следовательно, не могут быть одинаковыми. С помощью искусства мы выражаем наше представление о том, что является природой.

Большинство критиков творчество Сутина считает пессимистичным и глубоко субъективным. Неверно.

Сутин оптимист. Но его оптимизм вырос на страданиях и ими окрашен.

Сутин любит людей и глубоко жалеет их. Он пламенный борец за справедливость. Он благороден и человечен. Он верит, что его насыщенная страданиями живопись принесет людям покой, волю к жизни и радость. Вот почему свое творчество он рассматривает как жертву.

Он пишет одиноких, оторванных от жизни людей, но он не воспевает сумрак, которым они окутаны. Никто (кроме гениальных Руо и Ван Гога) с такой искренностью не показывал трагическое одиночество современного человека в окружающем мире. Никто так ярко не рассказывал о его угасшей, студеной душе.

Таковыми же чертами наделены его пейзажи и натюрморты. Неподготовленному зрителю трудно их освоить и принять. Но, привыкнув к ним, он пожелает их повесить над своим письменным столом. Вот почему художники, большей частью, творчество Сутина рассматривают как романтику страдавшего человека.

Думая о композиции сутиновских работ, я вспоминаю фразы Матисса:

«Я не могу отделить мое восприятие жизни от манеры выражения этого восприятия. Выразительность, по-моему, заключается не в передаче страсти, вспыхивающей в лице или проявляющейся в бурном движении, она — во всем построении моей картины. Композиция — это искусство размещать декоративным образом различные элементы, которыми художник располагает для выражения своих ощущений».

\*\*\*

Может ли все сказанное о Сутине объяснить причины его исключительного успеха? Разумеется, нет. Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны обратиться к самому Парижу, к его сегодняшним настроениям и вкусам, и проанализировать их.

Подавляющее большинство выставленных в салонах картин, как в отношении живописного ремесла, так и в отношении сюжета, лишены оригинальности. Тысячи однообразно и прилично пишущих, и только небольшая группа, горсточка выделяющихся, оригинальных художников. Море добросовестно сделанных, но безнадежно скучных, мещански благополучных натюрмортов, пейзажей и «ню». Впечатление такое, точно их кто-то писал по шаблону.

Ясно, что при таком положении вещей, каждая более или менее самобытная и оригинальная работа будет обращать на себя внимание и высоко цениться. В Париже, как вы знаете, самые ценные блюда — острые, а Сутин — очень острое блюдо. Кроме того, и это очень важно, сегодняшний Париж начал ценить в живописи тематику.

Большое значение Сутин уделял фактуре, считая ее одним из главных факторов живописи. Вспомним гениальную картину Рембрандта «Блудный сын». Конечно, Рембрандт в своих работах не преследовал одних живописных идей, но он несомненно, как никто широко ими пользовался.

Так же много внимания фактуре уделяли такие великие художники, как Курбе, Домье и Ван Гог. Их имена в истории живописи будут связаны не только с гуманитарными, но и с формальными завоеваниями. Их работы богаты тем, что зрителю передают не только мысли и сердце художника, но и его эстетические радости: краски и волнующую поверхность.

\*\*\*

Хайм Сутин родился в 1893 году в белорусском городе Смилевичи минской области. Первый опыт рисования он получил в Виленском художественном училище, где учился вместе с Кремнем у известного педагога, художника Рыбакова.

В Париж Сутин приехал в 1912 году. Жил, работал и голодал в знаменитом «Ля Рюше» (отеле для бедных художников). Увлекался художниками, примыкавшими к академическим группировкам. Как-то случайно ему попалось одно фальшивое полотно, на котором были изображены убитый заяц и миска крови. Полотно было насыщено творческим жаром и подписано «Ван Гогом», известным подделывателем работ великого голландца.

Сутину этот удивительный натюрморт настолько глубоко врезался в память, что художник несколько лет не мог освободиться от его влияния.

К этому времени относится и его дружба с итальянским живописцем Модильяни, под сильным влиянием которого он также долгое время находился.

В 1916 году Сутин вместе со своим товарищем Кремнем работает на юге Франции, в Пиренеях. Нищета, лютая, безнадежная, никогда вплоть до 1923 года не покидала Сутина, но он умел легко и весело ее переносить. Кремнь мне рассказывал:

— Прихожу однажды в «Ля Рюш» к Сутину. Открываю дверь и вижу — на полу, на газетах спят Сутин и Модильяни. Спрашиваю: «Что случилось? Почему вы спите не на диване, а на полу?» — «Клопы заели», — с грустью ответил Сутин. Модильяни в то время уже считался королем парижской богемы.

В 1923 году — покупка известным американским коллекционером его работ. И конец нищеты.

Художник Барт, горячий сутинист, мне рассказывал о своем «кумире»:

— Это был не только гениальный художник, но и большой философ. Он не любил много говорить, но то, что он говорил, пахло Рембрандтом. Да-да. Я его никогда не забуду, и все его мысли буду хранить в глубине своего сердца до конца жизни.

Будучи в 1927 году в Париже у моего друга, старого парижанина скульптора Мещанинова, я обратил внимание на висевшие на стене пять великолепных натюрмортов. По композиции, цвету и письму они очень напоминали работы Сутина. Я ему это сказал.

— Да, — ответил Мещанинов, — ты не ошибся. Это работы Сутина. Ранние.

Снимая их со стены и близко их показывая, он с гордостью сказал:

— Сутина я начал покупать первый, когда его еще не понимали. Барнесу тогда Сутин и не снился. Так что, друг мой, открывателем Сутина следует считать Мещанинова. Вернешься в Москву — расскажи об этом художникам.

— Да, — добавил он, — передай, что Сутин нежно любит Родину и мечтает в Москве устроить свою выставку и подарить им серию работ.

И, после молчания, прибавил:

— Может быть, его мечта сбудется... Он будет счастлив.

\*\*\*

Приход в 1941 году немецких фашистов вынудил многих художников бросить свои мастерские и бежать из Парижа.

Сутин медлил, не веря, что фашисты долго продержатся во Франции. Но когда почувствовал, что смерть неотступно за ним ходит, — спрятался в тайной квартире французских друзей. Изнурительные скитания по чужим углам, нарушенный режим питания обострили его старую болезнь (язву желудка). Больницы находились под контролем фашистов. Врачей в Париже найти было невозможно. Лекарств у Сутина не было. Он очень страдал.

Умер он в Париже в 1943 году, совершенно обессиленный в неравной борьбе с тяжелой болезнью.

Эренбург рассказывал мне, что на его похоронах был Пикассо.

## Бернар

С Жозефом Бернаром я познакомился на выставке в парижском Осеннем салоне, где он рассматривал выставленную скульптуру. Узнав, что я художник из России, Бернар пригласил меня к себе. Просто дал адрес и сказал: «Приходите, когда пожелаете».

Я знал, что это большой мастер и что многие наши скульпторы у него учились. Через несколько дней я отправился к Жозефу Бернару. Он жил на Сите, Фальгер 7, и работал в большой мастерской, заполненной скульптурами. Были гипсы, серо-голубые мраморы, но больше всего охристые камни. На некоторых сидели голуби. Бернар протянул мне крепкую рабочую руку: «Не стесняйтесь, месье, ходите и смотрите». Это был человек среднего роста с седеющей бородкой и добрым лицом, одетый в длинный холщовый халат и берет.

Бернар работал преимущественно в камне. Работал без помощников. Сын каменотеса, он хорошо изучил ремесло отца, и это дало ему возможность овладеть мастерством скульптора. Подражать Бернару было трудно, так как большинство парижских скульпторов слабо владеют резцом и вынуждены прибегать к помощи финиторов. Бернар же работал, как каменотес, неустанно и ритмично. В 8 часов утра он уже был в мастерской, в 12 часов обедал, а в час дня опять стоял у станка или перед глыбой. И так до заката. Каждый день, каждый год. Малоразговорчивый, всегда приветливый, сдержанно улыбчивый.

Невольно вспоминаешь трудовую жизнь Родена. Вот что о нем писал Кокио: «Роден в Медоне (городок под Парижем) ложится рано, встает с зарей. Завтракает чашкой молока.



Роден занимал небольшой дом и все вокруг — и мастерская, и сад свидетельствовали о скромной жизни художника, равнодушного к роскоши. Его можно было видеть за завтраком у мелкого торговца вином, в обществе служащих и кучеров. Никакой аффектации, нескромности или гордости. Роден никогда не трубил о своих работах. Как одержимый, скромно работал в своей мастерской, зарывшись в глину.

— Скульптура — это терпение, — часто говорил Роден».

Я обошел всю мастерскую Бернара и был удивлен количеством законченных работ. Какой огромный, нечеловеческий труд! Особенно запечатлелись «Праздник виноградарей», «Певец» и «Памятник Михаилу Сэрвэ».

«Праздник виноградарей» — группа из четырех женских фигур (барельеф, мрамор). Это индивидуальные портреты позировавших ему работниц на винограднике. В их мускулистых руках, ногах и простых лицах была ярко выражена земная сила.

«Певец» (бюст, камень). Скульптору удалось передать динамику поющего человека. Открытый рот и полужакрытые глаза, внутреннее состояние певца. Выразителен силуэт бюста.

Но самое сильное впечатление на меня произвело крупное, возможно, лучшее произведение — «Памятник Сервэ». В этом памятнике Бернар показал умение чувствовать красоту декоративности камня и изобретательность в компоновке скульптурных групп. Композиция памятника доведена до совершенства законченности и простоты. Сила общего выражения форм непередаваема. В концепции замысла есть нечто вечное. Памятник носит на себе печать глубоко понятого человеческого тела и пейзажа, хотя последний, в сущности, отсутствует и выражается лишь отдельными массами и простыми плитами, но вы чувствуете дыхание природы во всей ее силе. От этого памятника веет свежестью полей, среди которых жил и страдал великий демократ Михаил Сервэ.

\*\*\*

Жозеф Бернар никогда не искал популярности. Его редкие заказчики высоко ценили его творчество и, зная, что он стремится только к правде, безгранично ему доверяли. Как и Роден, он тоже мог сказать: «Я никогда не лгал и не льстил моим современникам».

Движение Бернар передавал, как античные мастера — без напряжения усилий, свободно и свежо. И, как греки, создавал произведения, всегда отражавшие воздух и окружающее пространство.

Бернар — один из тех редких скульпторов, которые умеют видеть пластичность всюду и ради нее меняют свои творческие замыслы.

Во всех глыбах камня, мрамора, во всех кусках глины он чувствует скульптурный мотив. Окружающий мир для него не сырой материал, ожидающий прихода скульптора, чтобы под его творческими руками зажить и засветиться красотой, но, в известной степени, незаконченные произведения с уже намеченными формами. Задача скульптора выявить эти формы, гармонично связав их в одно целое. Жозеф Бернар как бы помогает природе, совершенствует ее.

Трудно во французской скульптуре найти мастера, который работал бы в материале с таким проникновением в его природу, я бы сказал, и в душу, как Жозеф Бернар. Возможно, что его учителями были греки раннего периода и готические примитивисты, но учился у них он недолго. Скоро он нашел свои основные принципы и методы и пути.

В истории французской скульптуры Жозеф Бернар занимает почетное место. Его работы украшают многие французские города и музеи. Его творчество является продолжением национальных скульптурных традиций. От Гудона и Фальконе (автора «Медного всадника») через гениального Родена, Карно, Майоля и Бурделя до Бернара — один логически развивающийся путь.

Восхищенный скульптурой Жозефа Бернара, я написал о нем большую статью, которую мой друг, писатель Виктор Финк перевел на французский язык. Статья понравилась Жозефу Бернару. Пожав мои обе руки, скульптор радостно сказал:

— Я тронут... Благодарю вас! Мне хочется сделать вам подарок. Берите какую-нибудь голову или статуэтку... Берите!

— О, нет! — сказал я. — Что вы! Не смею.

— Тогда выберите себе несколько рисунков.

И он принес большую папку, наполненную рисунками. Я выбрал два рисунка. Нагие женские фигуры. Тушь и перо.

— Возьмите еще один. Пером сделанный, — сказал он.

— Хорошо. Если вы желаете, возьму.

Он взял перо и на всех трех рисунках сделал очень теплые надписи.

Попав в 1927 году вторично в Париж, я, конечно, вспомнил о своем знаменитом, никогда не гаснущем в памяти друге — Жозефе Бернаре. Скульптор Мещанинов по моей просьбе отвез меня и жену на некогда дорогое мне Сите Фальгер. Все предстало передо мной в знакомых, чуть посеревших тонах. Даже вечернее парижское небо цвета выцветшего перламутра показалось мне мало изменившимся.

Мещанинов позвонил. Широкая дверь мастерской открылась, за ней в призрачном озарении стояли Жозеф Бернар и его супруга. Бернар сделал несколько шагов, в которых чувствовалась уже старость. Но глаза его горели, как и некогда, золотым огоньком, добротой и умом.

Скульптор радостно протянул нам обе руки и пригласил в мастерскую. Мы вошли в большое, напоминавшее гараж помещение, заполненное голубыми мраморами, желтыми песчаниками и серыми камнями. Я подумал: этого хватит для нескольких трудолюбивых скульпторов. Когда, осмотрев работы, я, усталый, подошел к ваятелю, он спросил:

— Какое впечатление у вас?

— Огромный успех! Колоссальные достижения! — воскликнул я.

Жозеф Бернар скромно ответил:

— Я думаю, что некоторые успехи должны быть... Мы с вами, дорогой друг, не виделись пятнадцать лет... Все это время, каждый день, в восемь часов утра я был уже здесь и уходил вечером...

И, улыбаясь, повторил:

— Я думаю, что успехи должны быть... Не так ли, мой дорогой друг?

## Зозуля

1927 год. Париж. Улица Барро, гостиница «Сто авто». Первый за всю зиму снег. Рыхлый, жиденький. На один-два часа. Париж — романтический пейзаж, написанный молодым Клодом Моне. Тянет пописать, но ноги и руки зябнут. И потом, поставишь мольберт и начнешь писать — а снег растает...

В моем рабочем районе поселился приехавший из Москвы писатель и редактор «Огонька» Ефим Зозуля. Он приехал отдохнуть, поглядеть Париж и поучиться живописи. В то время он занимался не только литературой, но и живописью и хотел пожить «жизнью художника».

— Это была моя тайная, навязчивая мысль, — говорил он.

Я постарался его «приклеить» к живописи. Показал ему Люксембургский музей, салоны и магазины картин. Зозуля себя чувствовал счастливым.

— Столько живописи, захлебнуться можно, — говорил он.

Особенно его интересовала современная живопись, живопись последних дней. Ему хотелось поучиться французскому колориту и фактуре. Он мне рассказывал, что в молодости мечтал быть художником. Много рисовал, писал, но жизнь оторвала его от живописи и бросила в литературу. В Париже он решил хоть на некоторое время вернуться к живописи. Когда я ему посоветовал поработать годика два и написать 25–30 полотен, устроить персональную выставку и показать себя, Зозуля, улыбаясь, отвечал: «Что вы, что вы, Амшей! Мне этого никак нельзя. Вы не знаете наших писателей. Это очень злой народ. Они тогда обязательно скажут, что настоящее призвание Зозули — живопись».

## Горсть русской земли

В «Ротонде» Мещанинов меня познакомил с неразлучной парочкой — художниками Сигалами. Это американцы, выходцы из России. Живут они в Нью-Йорке двадцать лет.

Каждый год весной, когда парижские центральные площади и бульвары похожи на колоссальные яркие цветники, написанные лучшими колористами Франции — Ренуаром и Боннаром, когда запахи этих цветников наполняют весь Париж и кажется, что деревья, дома, автомобили и даже люди пахнут тюльпанами и нарциссами, когда художники, напрягая свой остывший за зиму темперамент, пишут весенние натюрморты и мечтают о маршанах, вот тогда Сигалы приезжают в Париж.

Живут здесь два, а если хорошо работается, то и три месяца. Но когда в парках и садах зелень начинает тускнеть, а небо теряет прозрачную нежную голубизну и становится белесым, Сигалы, низко поклонившись дорогому Парижу и благодарно пожав ему руку, уезжают в свой душный, неприветливый Нью-Йорк.

Париж они называют «милым», «дорогим». Они пишут преимущественно погруженные в дрему переулки со старыми выцветшими домами (реакция после нью-йоркских небоскребов), приветливые парки и сады с бледной, точно легким туманом покрытой зеленью, поэтические набережные и выдающую виды, с медленно плывущими яркими баржами, мутно-зеленую Сену.

Какая-то жадность ко всему новому, свежему, желание участвовать своим скромным творчеством в жизни современного искусства всегда ощущаются в их творчестве. В своих работах они стремятся передать парижский серебристый колорит и это, надо признать, им часто удается. Их любимые художники, которых они считают своими учителями: Пикассо, Сислей, Монтичелли, Буден и Утрилло.

\*\*\*

Кончив работу, они медленно с усталыми лицами и движениями собирают свои холстики, мольберты и стульчики, и все это относят в свой небольшой уютный отель «Золотой Луч» на улице Монж. Вечера они проводят в «Ротонде», где их всегда можно видеть за правым угловым столиком с большой вазой свежих цветов (дар Сигалов «Ротонде»). Здесь они встречаются со знакомыми, друзьями и отдыхают от живописи.

\*\*\*

Поработав до лета, они обходят набережные и скупают русские книги. Как-то за чашкой кофе Мишель (так звали американца) сказал мне:

— Когда мы их читаем, кажется, что над нами пламенеет широкое русское небо и хмельной аромат цветущих берез нас окутывает.

И, помолчав, добавил:

— Какая непередаваемая радость — читать в Нью-Йорке Чехова, Маяковского и Бабеля!

Сигалы также бывают на известном Блошином рынке. Приобретают музейные золотые рамы, записанные холсты, на которых приятно работать, старинные вазочки и живописные восточные ткани (для натюрмортов).

Мещанинов их полюбил. Часто их приглашал к себе, угощал великолепными обедами и веселыми воспоминаниями о первых годах завоевания высокомерного Парижа.

Однажды Мещанинов «из чувства дружбы и любви» купил у Сигалов «Весенний пейзаж» и хорошо заплатил. Сигалы были счастливы. Их пейзаж, рассказывали они нью-йоркским друзьям, «висит в Париже в хорошей коллекции, у известного скульптора Мещанинова».

Недавно Мещанинов мне рассказал грустную историю. У Мишеля появилась какая-то профессиональная болезнь глаз. Мишель терял остроту зрения. Он перестал разбираться в задних планах пейзажа. Они смешивались в один общий серый фон. В Париже он связался с лучшим окулистом, и тот обещал помочь, но время шло и работать становилось все труднее.

Чтобы поддержать в Мишеле творческий огонек и не дать ему впасть в депрессию, жена Мари сопровождала его на этюды и нахваливала его работы.

Усевшись позади него, она помогала ему работать. Давала советы, какие краски разводить, какой фактурой писать тот или иной пейзаж.

— Мишель, дорогуша, — шептала она, — добавь синего кобальта... Набери лимонного кадмия и прибавь растворителя. Или: — Не увлекайся серятиной...

Чтобы не дать Мишелю потерять веру в свои творческие силы, Мещанинов решил им помочь.

— Париж, — говорил он, — должен их согреть. Они это заслужили.

И Париж их согрел. Мещанинов купил у них еще один этюд и нашел для Мишеля выдающегося окулиста.

Приближался день отъезда Сигалов в Нью-Йорк.

Я знал, что они с глубокой грустью покидают Париж. Им хотелось бы еще посидеть в «Ротонде» среди друзей, поговорить с ними о современной живописи, о новинках.

Они часто говорили, что французские умы очаровывали их прелестью новизны. Сигалам очень хотелось бы побывать в музеях нового искусства, в мастерских выдающихся художников. Заглянуть еще раз в магазины, где висят работы Ван Гога, Монтичелли, Сутина и Шагала.

В Нью-Йорке всего этого, конечно, нет. Нью-Йорк очень слабое отражение Парижа. Но ничего не поделаешь. В Нью-Йорке их дом, их служба, заработки и маршаны... И родня.

Чтобы немного отвлечь их от грустных мыслей и рассеять, я, встретив американцев в «Ротонде», подсел к ним и заговорил о Москве.

Я знал, что они с большим вниманием слушают рассказы приезжих из новой России. Их волнуют живые, немеркнущие подробности о новых людях и об их, небывалой еще в истории, жизни.

И поэтому я им рассказывал все, что знал о героических двадцатых годах. Я им рассказывал о Маяковском, с которым я работал в Окнах РОСТА, о своем друге и ученике, поэте и художнике Багрицком, об удивительном, душевном Бабеле, о талантливом Олеше и других.

Сигалы точно с расплавленным сердцем слушали меня.

Глаза их прищурились, на щеках расцвела краска. После такой реакции я решил минут пять помолчать. Потом я продолжал:

— Это было время, когда каждый художник, скульптор, декоративист считал себя новатором, мечтал открыть новые пути и формы для советского искусства. Сколько было на это потрачено творческого жара! Работы мозга и души! Надо было писать дневник, но это казалось делом скучным и пустым.

И вдруг Мишель перебил меня и с покоряющей искренностью воскликнул:

— Я в курсе того, что было, и того, что теперь происходит в новой России.

И, постепенно воодушевляясь, он рассказал:

— В Нью-Йорке у меня большая, богатая библиотека русских и советских писателей и поэтов: Чехов, Горький, Куприн, Бабель, Маяковский, Багрицкий,

Алексей Толстой, Фадеев, Зощенко и другие. У меня также имеются иллюстрированные журналы удивительных двадцатых годов...

Немного погодя, добавил:

— Как только приезжаем в Париж — спешим на набережные Сены. Букинисты целый год собирают для нас русскую литературу. Вот и сейчас везем с собой купленные у них два тома Маяковского, один том Пастернака и томик Бабеля. Мы очень высоко ценим нашу библиотеку и любим ее. Это наш университет и наш близкий друг. Но есть у нас одна бесценная память о России...

Он смолк. Допив чашку остывшего кофе и укрепив на носу золотые очки, волнуясь продолжал:

— Расскажу вам историю отъезда. Я со своей женой Мари уехал в Америку 20 лет тому назад. Как сейчас помню день отъезда. Была южная весна. Празднично цвели сады. Встали мы рано, после петухов, наскоро позавтракали и побежали на улицу. Обегали все ближайшие переулки, где жили наши друзья и знакомые. Говорили мало, целовались много. Бывали минуты — плакали. Были памятные подарки. Мари — золотое кольцо с рубином. Мне — английскую бритву. Просили писать не открытки, а письма. Обещали. Потом мы с Мари пошли прощаться с посаженным и ухоженным нами фруктовым садом. Пришли, сели на знакомую, всегда гостеприимную скамью и с грустной нежностью глядели на отцветающие яблони и вишни, глубоко вдыхая их аромат. Минуту мне казалось, что падающие на землю лепестки выражают печаль прощающегося с нами сада. И вдруг — мне в голову пришла счастливая мысль. Набрать в большую жестяную коробку садовой земли с душистыми лепестками и захватить ее с собой в Америку. Так я и сделал. Коробка с землей и лепестками хранится у меня как реликвия в шкафу вместе с русскими книгами...

Он умолк.

Сквозь его очки я увидел увлажненные глаза. Через минуту он с жаром продолжал:

— Бывают дни, когда мне и Мари хочется поглядеть на землю и лепестки и подышать ими. Это бывает чаще всего весной, когда в Нью-Йорке цветут фруктовые сады. Я дрожащими руками открываю коробочку, и мы с Мари с непередаваемым волнением глядим на землю и лепестки и дышим ими.

За двадцать лет земля высохла. Точно пепел. Листочки пожелтели и тоже высохли... Но это нас не печалит. Символ жив... И мы радуемся.

Пожелав им доброго пути, я попрощался и ушел.

Шел и думал об этой душевной паре. Золотые люди!

На следующий день они поездом уехали в Гавр и там пересели на океанский пароход, шедший в Нью-Йорк.

## **Два великих символа**

Париж. 1928. На берегу Сены.

Этюд был закончен.

Он подошел ко мне, когда я уже тряпкой вытирал палитру и кисти.

Это был средних лет француз в одетой набок серой кепке и рабочей синей блузе.

— Вы разрешите полюбопытствовать? — спросил он.

— Конечно.

Подняв голову и щура глаза, он внимательно разглядывал этюд.

— Да, месье, видно вы художник, любящий природу. Хорошо!

— Скажите, — прибавил он, — вы иностранец?

— Да.

— Поляк?

— Нет.

— Чех?

— Нет. Я русский.

— Русские меня всегда интересовали. Они люди простые и теплые.

Я улыбнулся.

— Я вас не задерживаю?

— Нисколько.

— Все же пойду. До свидания, месье!

— До свидания, месье, — ответил я.

Он сделал несколько шагов, остановился и, повернувшись ко мне, помахал рукой и радостно воскликнул:

— Ленин! Ленин! Ленин!

Я снял шляпу, поклонился.

И разошлись.

Я шел в мастерскую на Рю де ля Сантэ и думал о неожиданной, но памятной встрече с рабочим. И вспомнил, что в 1912 году был такой же случай, но с другим человеком... и не менее вдохновенный.

Я возвращался из Версаля, где усердно поработал. Помню, сделал пять гуашей и три рисунка. Чувствовал себя почти счастливым. В парижский поезд я сел, когда сумеречное небо повисло над Версалем. Вагон был почти пуст. Я был рад. Уложив свой скромный художественный багаж на первую скамью, я прилег и, усталый, предался сладкой дреме.

Неожиданно около меня кто-то громко заговорил.

— Месье, можно около вас посидеть? Вагон пуст. Ни одной живой души. Я не выношу такого одиночества.

— Пожалуйста!

Он сел, поставил на пол чемодан и сразу заговорил.

— По папке и мольберту вижу, что вы художник. Это приятно. Я люблю искусство. Но... — и тут он с места в карьер начал критиковать левую живопись. Живого места не оставил.

Чтобы не ввязываться с ним в утомительную дискуссию, я старался поддерживать его.

— Да, месье, — говорил я, — вы правы.

Кроме того, мой небогатый запас французских дискуссионных слов мог меня поставить в неловкое положение. Надо было хитро маневрировать.

Незаметно поезд подошел к Парижу.

Он встал. Я его разглядел. Это был парижанин, склонный к полноте, хорошо одетый. Желая меня отблагодарить за любезную поддержку его ультраэмоциональной речи, он смолк, о чем-то напряженно подумал и спросил:

— Простите, месье, вы иностранец?

— Да.

— Из какой страны?

— Из России.

— Я люблю Россию. Она богата писателями и музыкантами. Очень приятно. Спасибо, месье, за компанию

И, сделав несколько шагов, вернулся и, помахав рукой, громко и вдохновенно воскликнул:

— Тольстой! Тольстой! Тольстой!

И быстро выскочил из вагона.

## **Письма, репортажи, статьи**

### **Письмо из Парижа**

Париж. За один месяц мне удалось только нащупать пульс здешней художественной жизни и увидеть то, что бросается в глаза.

Чтобы хорошенько узнать современное французское искусство — нужно побегать с годик по музеям, салонам и выставкам.

В Москве я себе рисовал парижскую живопись иной. Я жил прежними планами, течениями, направлениями.

Париж я не узнал. От его бывшего романтизма, легкости, веселости осталось очень мало. Это — город сухой, деловой, озабоченный. Все его мысли вокруг того, как экономно прожить день.

Улицы Парижа запружены автомобилями. Запахи их быстро и крепко вливаются в легкие. Нервы все время напряжены.

Итак, об искусстве, о живописи. Ибо здесь процветает теперь одна живопись. Даже скульптура переживает здесь некую депрессию.



Раньше всего о главных музеях — Лувре и Люксембурге. Они обогатились большим количеством коллекций, и что особенно ценно — коллекциями современного искусства: полотнами, принадлежащими школе импрессионизма и его ответвлениям. Я видел замечательных Ренуара, Писсарро, Сислея, Дега и Ван Гога.

В Люксембурге есть Матисс, но, как это ни странно, нет Пикассо, Дерена и Брака — трех крупнейших мастеров современной французской живописи. Видно, история живописи, как и всякая иная история, не может обойтись без предрассудков.

После осмотра музеев, салонов и выставок у меня появилось убеждение, что импрессионизм всерьез и надолго завоевал нашу современную живопись. В Люксембурге и Лувре Сезанна и Ван Гога рассматривают не только как интереснейших художников 70-х годов, но и как учителей, влияющих на молодежь. Если вы обойдете маленькую выставку, состоящую из 25–30 полотен, вы найдете половину работ, написанных под влиянием импрессионистских идей. В выставленных работах вы легко узнаете в отраженном виде знакомых мастеров. Можно утверждать, что современная французская живопись живет и развивается под влиянием импрессионизма и постимпрессионизма, являющихся, очевидно, еще актуальной эпохой.

Теперь о выставках. Вас, вероятно, удивляет, что среди влиятельных сейчас в Париже постимпрессионистов не последнее место занимает Ван Гог. Увлечение объясняется тем, что в творчестве Ван Гога видят не только блестящего живописца, но и острого наблюдателя современности и рассказчика с большим психическим накалом. В его не совсем здоровом искусстве находят снова ценящуюся в Париже литературность.

Отсюда успех, разумеется, не только одного Ван Гога, но и всех тех, кто вырос на нем или находится под его влиянием.

Ренуар — любимый сейчас мэтр. Сезанн уже не пользуется таким большим влиянием, как раньше. Хотя его культура ощущается еще во всех уголках французской живописи, но эта культура уже вчерашнего дня. Ренуара изучают с глубоким вниманием и любовью.

Неожиданно, как и Ван Гог, вырос Сислей. Явление объясняется тем, что в его картинах есть ярко выраженная лирика и душевный трепет — элементы, чуждые Моне и ценящиеся сейчас высоко.

Дерен уже не имеет толп последователей. Его уважают, ценят, но за ним не идут, а если идут, то временно. Сейчас этот мастер производит впечатление генерала без армии. Он замкнулся в своем холодном умении делать вещи и уже не помышляет о другом.

Следует выделить Брака, имеющего здесь много последователей. Полотна небольшие и хорошо «взвешенные». В реалистическом плане две-три груши, чашка или кувшинчик и салфетка. Все. Палитра его очень проста: черные, серые, охристые и приглушенные, зеленые краски. Новый антипод импрессионистов. Из других современных художников, считающихся явлением и создающих лицо современного художественного Парижа, следует назвать Боннара и Руо. Работы Боннара имеются в Московском музее изящных искусств. После Ренуара — это самый большой колорист нашего времени. К сожалению, его у нас в Москве мало знают и ценят.

Руо — редкой силы, оригинальный, ни на кого не похожий художник, живописец с богатейшей палитрой. Не лишен литературности.

О Пикассо.

Его художественный мир настолько богат, что мастер может расходовать его, не боясь опустошения. Часто в своих высказываниях он подчеркивал крылатую мысль: «Природа была и остается для меня только поводом или трамплином для работы».

Он изобрел свой мир, свою природу. Его сложное и необыкновенное творчество, как и творчество Ван Гога, создано богатым воображением и потому так не похоже на тот окружающий нас мир, к которому мы привыкли.

Он ни на кого не похож. История живописи не знает другого Пикассо. Главная особенность его новаторства заключается в том, что он работал не только над поэзией цвета, но и над поэзией формы. Он все разрушил, и все вновь создал.

Его обвиняют в том, что он много заимствовал, что в его творчестве можно найти влияние мексиканской и негритянской скульптуры, что он много взял у греков. Да, это верно. Но Пикассо все взятое «переплавлял» в своем творческом горниле. И всему придавал пикассовский характер и дух. Вещи Пикассо всегда впечатляют своим неповторимым высоким стилем. В этом их главная ценность. И потом, чтобы так видеть и так заимствовать, нужны огромные знания, культура и высокий вкус. Его отношение к миру — мудрое, насыщенное большой глубокой философией.

Я расспрашивал своих друзей о наших русских художниках. Вот, что они рассказали:

Коровин известен в театральном мире. То же следует сказать и о Гончаровой и Ларионове. Их знают как декораторов и театралов. Как живописцев их не знают. На выставках не участвуют. Малявин обслуживает здешнюю буржуазию. Пишет «шикарные» портреты. Григорьев здесь одно время обращал на себя внимание. Потом разочаровал как пустозвонный ловкач. Его рисунки произвели на друзей впечатление холодных иллюстраций. Вообще графиков здесь не любят. В Париже, прежде всего, ценят живописность и пластичность. Художники говорят: «Энгр, Дега, Домье, Гаварни — не графики».

Шагал — яркое имя. Имеет в художественном мире большое влияние. Дорого продается. Колорит его за последние годы уточнился.

Приятны Кремень и Терешкович. Они начинают пользоваться успехом и продаваться по приличной цене, т.е. от 750 франков до 1000 франков.

### **Париж, 1927. Как живут и работают парижские художники**

Как учатся, работают и зарабатывают французские и русские художники в Париже?

Раньше о французах. В большинстве случаев это молодежь, прошедшая школу веселого недоедания, липкого столика, недорогого кафе, нетребовательной метрессы и «эпате» всяких видов богемной жизни.

Где они учатся? Меньше всего в официальных или казенных академиях. Если какой-нибудь благовоспитанный юноша и сидит в них, то исключительно по «дипломному» делу. Французы, как и русские, и все попавшие туда, учатся

живописи в музеях, салонах, на выставках и, особенно, в ателье своих друзей. Здесь главную воспитательную роль играет сам воздух Парижа. Город учит. Он создает течения, школы и формирует таких художников, как Ван Гог, Утрилло и Сутин.

Правда, здесь имеются частные академии, где охотно работают молодые художники, но в этих академиях учатся не столько живописи, сколько привычке иметь с нею дело. Французский художник посещает их как место, где есть дешевая модель. И только. В этих академиях нет, и не может быть руководителей. Каждый сам себе руководитель. Каждый работает так, как будто проверяет то, что он нашел. Почти все знаменитости современного французского искусства прошли именно такую школу. Конечно, это возможно только в Париже, где имеется столько искусства, особенно живописи, и где вокруг вас живут как бы невидимые, тайные, но сильные учителя и советники.

Все ли французы принадлежат к левым группам? Далеко не все. Есть здесь ряд музеев, салонов и маршанов, обслуживающих только умеренных и академистов, так называемых «помпье» (эпигонов). Они довольно хорошо продаются, пишут «ню», носят различного цвета значки в петлицах и имеют солидный вид. Среди них, пожалуй, вы сможете найти людей с официальным художественным образованием. О них боевая левая пресса, разумеется, не пишет, но это не значит, что их нет и что их не знают.

В Париже преобладает умеренное направление. Теперь говорят только о том — живописна ли данная картина или нет. Многие из бывших левых мастеров ушли в декоративный мир (Брак и Леже), туда же ушли сюрреалисты и абстракционисты.

Обслуживающий весь земной шар огромный декоративный мир Парижа дает всем левым художникам, французам и русским, возможность жить и работать. Роспись выставочных и торговых помещений, магазинных витрин, уличных стен, тканей, обоев, оформление книг, журналов, плакатов, ковров и всех тех предметов украшения комнат, которыми так богат и славится Париж.

Русские художники своим изобретательским духом и высоким вкусом часто идут в этом мире впереди.

В книжных витринах вы увидите монографии, посвященные творчеству Шагала, Сутина, Ханы Орловой, Федера, Липшица, Цадкина и других. В салонах, на выставках и в магазинах маршанов их работы висят или стоят рядом с работами известных французских мастеров.

В 1912 году, когда русский балет очаровал и пленил весь Париж, когда народ и печать только и жили замечательным русским искусством, имена художников Бакста, Бенуа и Рериха произносились с таким же благоговением, с каким произносилось имя Павловой.

Балет даже вызвал моду на все русское. И особенно эта мода расцвела в декоративном мире.

В магазинах и на улицах продавались декоративные вещицы, выполненные в «русском стиле».

Париж, 1927

## Письмо из Парижа. Выставка К. Писсарро

Выставка демонстрирует жизнеспособность импрессионистских идей, тех идей, которые коренным образом изменили нашу современную живопись.

У нас держится мнение, что импрессионистское искусство есть мертвое наследие чуждой нам буржуазной культуры. Наши критики разработали даже целую теорию о пассивном характере импрессионизма, о его индивидуализме, субъективности и особенно о его этюдности. Из этого предлагалось сделать следующий вывод: импрессионизм, имеющий столько отрицательных сторон, не может быть приобщен к кругу интересов нашей изокультуры.

Так ли это? Не имеем ли мы здесь дело с тем, что называется гипертрофией положений? Примеры, которые знает история живописи второй половины XIX века, не говорят в пользу этого мнения. Кто возьмется отрицать объективную правду, напряжение и динамику в «вокзалах» и «улицах» Клода Моне? Кто сможет доказать, что не импрессионисты первые открыли современный индустриальный город со всеми его капиталистическими чертами? Нужно ли доказывать, что импрессионизм дал самый объективный метод письма?

Примером неправильной оценки импрессионизма служит и выставка Писсарро. Писсарро, наряду с Милле, принадлежит заслуга открытия французских крестьян. И надо отметить, что изображал он их не как индивидуалист или субъективист. Чувство объективной правды и материальности лежит на всех его полотнах. Это крестьяне, которых вы и сейчас можете встретить на юге Франции. Но Писсарро в свое искусство вкладывал не только наблюдения и содержание, но и свои душевные переживания — свое сердце. Мешал ли здесь ему импрессионистский метод? Разумеется, нет. Напротив, умелое пользование им помогло Писсарро шире и глубже почувствовать деревню.

В чем же тогда индивидуализм импрессионистов? В их личных приемах пользоваться краской и кистью? В личном акценте формы и цвета? Но есть ли это недостаток художника? В чем этюдность импрессионистов? Не в том ли, что они наделили старую, коричневую, статичную картину блеском солнца, воздухом и движением? Разве «Руанские соборы» Моне, «Бульвары» Писсарро, «Танцовщицы» Дега и жанровые сцены Ренуара менее монументальны, чем пейзажи Клода Лоррена или пасторали Буше?

Конечно, я не мыслю себе, чтобы сейчас можно было воскресить импрессионизм в такой форме, в какой он существовал в 80–90-е годы прошлого века. Нельзя и нелепо подражать Моне и его последователям, особенно нам, советским художникам, живущим под знаком другой культуры и ставящим перед искусством другие задачи. Но многое из этого великого движения наши молодые художники с большой пользой для себя могли бы усвоить; разумеется, усвоить критически, проработать. Крупнейшие французские мастера нашего времени, Анри Матисс и Пьер Боннар, выросли и развились на импрессионистской почве. Правда, впоследствии они ушли от Моне и создали свой собственный метод (постимпрессионизм). Но сделать это они могли лишь после того, как восприняли импрессионистские принципы.

Импрессионизм не знал ни географических, ни национальных границ. Под его влияние попадали художники всех стран. Не следует забывать, что своим высоким уровнем наши лучшие живописцы, Суриков и Коровин, также обязаны импрессионизму.

Париж, 1927

## **Современная французская живопись**

Война, наложившая глубокую печать на всю культурную жизнь современной Франции, естественно, изменила и облик ее искусства.

Внешне художественная жизнь уже приняла свои прежние формы и успела приобрести прежний темп развития. Внутренне она еще продолжает переживать процесс послевоенного ослабления.

Ожившие в большом количестве салоны, выставки, магазины картин и художественные журналы — результат не сегодняшних усилий. Культура нации питается своими старыми завоеваниями и живет за счет старых накоплений.

В современной Франции не столько изобретают, сколько собирают. Больше жнут, чем сеют. Эпоха наша, надо думать, войдет в историю искусств как эпоха собирания чужих изобретений.

Во французской живописи нет новых проблем. Те, которые имеются, принадлежат не нашему времени. Художники ими не интересуются. Проблемы стали достоянием искусствоведов.

Два вопроса:

Не привело ли все это французскую живопись к известному обеднению?

Не пал ли в связи с этим обеднением ее авторитет?

Конечно, заметного обеднения или упадка нет. Живопись в Париже еще достаточно богата. Сохранившиеся традиции XVIII–XIX веков долго еще будут делать ее жизненной. Французский художник, ничего не изобретая, еще долго сможет питаться огромным луврским наследием.

Обеднели не знания художника, а темпы развития его живописных идей. Французская живопись словно лишилась своего прежнего блистательного пульса.

Пал ли ее авторитет? Думаю, что нет. Чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться со всей современной иностранной живописью, в своих лучших образцах все еще находящейся под влиянием французской культуры.

### ***Потребитель живописи и его реализм***

Послевоенная жизнь изменила также и тип потребителя живописи. Теперешний покупатель картин не стремится, как некогда, эстетически почувствовать и понять окружающий его мир и не требует от художника, чтобы он организовал его чувства и руководил ими. Эстетический мир парижского буржуа сузился и упростился. Производителю живописи предъявляется лишь одно требование: украсить чем-нибудь посеревший после военных потрясений быт, наполнить его уютом. И только. Главной целью современной живописи, по мнению нового потребителя, должны быть чисто декоративные функции: картина должна давать зрителю то же, что и обои, ковры или мебель, т.е. служить украшением. Не больше. Ничего резкого, утомляющего и мешающего домашнему благоденствию в ней не должно быть.

Мечта парижского буржуа — приблизиться к тому всепокоряющему покою, в каком он, до нашествия немцев и падения франка, приятно и тихо жил. Отсюда и все его идеи.

Искусство не должно у него отнимать драгоценного времени и не должно увеличивать расход с трудом накапливаемой психической энергии.

Искусство должно быть экономным в своей жизни. Экономия не только материальных сил, но и психических — вот девиз сегодняшнего парижанина. Отсюда и его по существу реалистический лозунг, брошенный им в среду художников: только здоровое, простое и достаточно ясное искусство имеет право на существование.

Как видим, реалистические тенденции во Франции родились не на почве широкого приобщения народных масс к искусству, а на почве послевоенных настроений потребителя живописи — французского буржуа.

Вот почему французский реализм, носящий благонастроенный характер, не похож на наш советский реализм.

Для французского реализма все неприятное в жизни, все социально нездоровое, как нечто нарушающее гармонию и уют жилища буржуа, не существует.

Короче говоря, это реализм для благомыслящих средних французов. Большинство картин, проданных в салонах нынешнего года, было написано под знаком этого реализма. Следует отметить еще, что война, отодвинувшая обедневшего потребителя-француза в сторону, выдвинула нового потребителя — американца. Самые большие деньги платят американцы. Ясно, что и самые ценные произведения искусства уходят к ним. Лучшие вещи, проданные за последние десять лет на парижской бирже, находятся, разумеется, не в Лувре или Люксембурге, а во дворцах американских миллионеров.

В Америке больше «Ренуаров» и «Сезаннов», чем в Париже. Но французы, теряя произведения своих лучших художников, не очень скорбят об этом. Американцы платят долларами, а доллары укрепляют французские финансы.

Американские покупатели картин — желаннейшие гости в Париже. Их ждут целый год. И маршаны к их приезду успевают собрать большие коллекции картин.

### ***О нашей современности***

Каждая эпоха имеет свой стиль и своих выразителей. Стиль нашей эпохи — это искусство малых мастеров. Наша эпоха не имеет своих гениев. В теперешней Франции нет таких великих мастеров, как Мане, Сезанн, Ренуар и Ван Гог. Те художники, которые выражают ее современный дух и являются ее украшением, значительно ниже упомянутых мастеров. Лучший художник сегодняшней Франции Боннар, которого многие считают Ренуаром нашего времени, ниже своего мэтра, как в идейном отношении, так и в смысле творчества.

Сказанное не должно, однако, создавать впечатления, будто во Франции сейчас вообще нет хороших и интересных живописцев и что все искусство ее — второсортное.

Слухи, часто распространяемые у нас в СССР, о том, что в Париже нет хорошей, высокого качества живописи, разумеется, ни на чем не основаны и чаще всего исходят от туристов, которые за три месяца умудряются здесь

«изучить» все старое и новое французское искусство. От людей, которые, я бы сказал, «с Европой запанибрата».

### ***Матисс и Пикассо***

До Первой мировой войны искусство Матисса и Пикассо играло огромную роль. Для художнической молодежи оно являлось путеводной звездой. Матисс и Пикассо были не только оригинальные и интересные художники, но и мэтры, т.е. учителя. Они руководили почти всей художественной современностью, накладывая на нее печать своего духа и таланта. Теперь искусство этих мастеров потеряло свою актуальность. Молодой, ищущий художник их воспринимает не как знаки живого творчества, а как символ прошлого. В условиях новой художественной жизни, новых ощущений и новых вкусов они не кажутся ему столь ценными и оригинальными. В известной степени, они ему даже чужды. Особенно чужд стиль Пикассо — мастера, которого время меньше всех других пощадило.

Матисса сравнительно еще ценят. В творчестве этого большого живописца все еще продолжают жить лучшие национальные французские традиции. Его картины, отмеченные последними годами, полны ясности и бодрости. На рынке его полотна достигают наивысшей цены. Матисс — самый «дорогой» из живущих художников.

Несмотря на свою старость, он еще и теперь полон творческих сил и в состоянии написать изумляющие своей свежестью и радостью вещи. Порой кажется, что его мощный декоративный талант никогда не будет знать упадка. Французы его любят как художника, в жилах которого течет горячая галльская кровь. Любят за его темперамент, здоровье и силу.

Искусство же Пикассо потускнело. Оно как будто ушло в себя, замкнулось в себе. Лишенное темперамента, оно кажется холодным и слишком мозговым.

Пикассо художник, но не живописец. Его огромный, исключительный вкус, остроумие и широчайшие знания ремесла поражают, но не восхищают. Его творчество лишено самого ценного в искусстве — чувства.

Пикассо остался таким же аскетом, каким он был и десять лет назад. Круг его ощущений не расширился. Его опыты в реалистическом духе полны такого же холода, как и кубистские эскерсисы.

Отсюда, может быть, и то, что для Пикассо стал ближе рисунок, чем живопись.

Правда, Пикассо не стар (в Париже художники в пятьдесят лет не считаются старыми). И считать его художником, уже сказавшим все, преждевременно. Пикассо принадлежит к категории мастеров, у которых дух изобретательности необычайно живуч и силен.

От него еще можно ждать многих побед.

### ***Дерен и Брак***

Искусство Дерена потеряло свое прежнее обаяние. В новом лоне реализма оно выиграло, но не спаслось. Приговор времени обесценил и его. Жестокая вещь — время!

Дерен продолжает делать красивые вещи, производящие очень приятное впечатление, но не больше. Все спасающий вкус и теперь еще является украшением его творчества.

Значительно интереснее Брак, художник, сохранивший за собой даже в наше время звание искателя новых форм и возможностей. Брак — художник для художников. Это он некогда указал путь к кубизму, увлек Пикассо и молодежь и насаждал во всех странах абстракцию. Реалистические идеи теперь коснулись и его: Брак пишет в большом количестве простые по форме и ясные по цвету натюрморты. Благородство формы, скромность цвета и простота композиции выгодно выделяют его из среды современных художников. Искусству Брака чужды эффекты. Оно богато какой-то победоносной сдержанностью. Основным недостаток работ этого мастера — наличие черт, чуждых станковой живописи и относящихся автора к категории декоративных художников.

Некоторые молодые художники склонны были видеть в нем создателя объективных путей к какому-то новому реализму. Но время показало, что эти художники ошиблись. Пути Брака слишком субъективны, и его реализм полон личных приемов. У Брака есть последователи, которые, как часто бывает, воспринимают не столько методы учителя, сколько его приемы. Характерно, что и большинство его последователей — художники с декоративным уклоном.

Интересно отметить, что война, разорившая почти всю Францию, унесшая миллионы жизней и оставившая глубокий след во всей жизни страны, совершенно не затронула творчества этих художников, живших и работавших в своих ателье, точно ничего не случилось. В то время, когда нация была в глубоком трауре, когда смерть и страдания витали над ней, они преспокойно продолжали писать свои натюрморты и «ню». Занимались расширением и углублением своих формальных опытов.

### **Боннар**

Среди современных французских художников, выдвинувшихся за последнее десятилетие, Боннар — самый большой мастер.

Боннар не молодой художник. Еще до войны у него было имя солидного живописца и тонкого поэта. Величина его диапазона и значение его редких живописных качеств поставили его выше других и создали ему репутацию интереснейшего художника нашего времени. Надо думать, что большую роль в этом факте сыграла основная особенность его творчества — глубокая преданность французским традициям. Без сомнения, Боннар — носитель наиболее характерных черт французского духа и, наряду с Матиссом, является самым типичным французским художником наших дней. Именно поэтому его искусство приобретает особенно ценный характер. Недаром его называют «современным Ренуаром». Искусство Боннара (особенно весь его последний яркий период) выросло на почве, удобренной знаниями и опытом гениального импрессиониста Ренуара, наделено его духом и характером.

Как учителю, так и ученику были присущи черты, которые их сблизили и объединили. Большое колористическое дарование, искренность, непосредственность, объективность и редкая любовь к природе и своему тонкому ремеслу — качества, принадлежащие обоим художникам. Но самое главное и значительное, что их роднит — это огромное покоряющее чувство, являющееся основой их творчества и вносящее в него непосредственный аромат. Но вместе с



тем они различны. Ренуар больше знал свои возможности, шире умел ими пользоваться. Мир Ренуара богаче и многообразнее. Его мудрая и вместе с тем простая палитра изумительна. Наконец, искусство Ренуара — человечнее, ближе к человеку, к его чувствам, страданиям и радостям. Ренуар изобретал, открывал новые миры. Он создал искусство, которое расширило пластический мир французов, увеличило их радости.

О Боннаре все это можно сказать лишь с большими оговорками. Ренуар — эпоха в истории французской живописи. С его именем связана целая школа, поклонение художников. Боннар же только течение, захватившее небольшую часть молодежи. И все, что написано им, полно внешней и внутренней красоты. Характеристика, даваемая им вещам, свидетельствует о его большом поэтическом даровании. Во всех его работах, даже в случайно написанном этюдики, в наброске, чувствуется большой силы лирик. Ощущается нить тончайших переживаний. К недостаткам его живописи следует отнести часто наблюдаемую в ней подчеркнутую, слишком искусственную красоту, выпадающую в слащавость. Его рискованные сочетания (зеленые и фиолетовые тона, например) порой просто неприятны. Его излюбленный сюжет — жизнь и быт парижанки. Здесь он тоже много взял у своего великого мэтра.

Прекрасны его простые пейзажи серого (старого) периода, написанные с исключительным чувством.

Искусство Боннара представляет собой своеобразную смесь реализма и романтизма — смесь, которую изучающему современную французскую живопись художнику приходится часто наблюдать. Реализм — как глубокая связь с окружающим миром и романтизм — как движение ярко выраженного чувства.

### *Руо*

После Боннара мы должны назвать Руо. Руо не во всех периодах творчества принадлежит нашей эпохе. Его искусство знало друзей и врагов еще пятнадцать лет тому назад. Но, как и Боннар, он вырос и приобрел значение лишь после войны.

Руо — художник глубоко субъективный, с совершенно замкнутым миром и особой идеологией. На фоне других художников он выделяется не только как своеобразный и блестящий живописец, но и как острый психолог. Руо — единственный французский художник, рассматривающий сюжет как один из главных факторов живописи.

Его глаз является прекрасной призмой, дающей нам яркое представление о гримасах современного капиталистического города. Драмы, страсти, болезни — все, что составляет душевный мир отравленного городом человека, отражается в его мозгу, принимает отчетливые очертания и получает какой-то волнующий монументальный характер. Его образы наделены заражающей остротой: его клоуны, проститутки, пьяницы и сумасшедшие производят неизгладимое впечатление.

Руо бывает небрежен, часто лишен чувства меры, но он никогда не страдает фальшью. Все, что написано им, пропитано глубокой искренностью. Зрителя покоряют его картины: жирная, необычайно плотная техника, чрезмерная

упрощенность формы, преувеличения, граничащие с гротеском. К живописи Руо нужно привыкнуть — она слишком оригинальна, сбивает «глаз с ног».

Его картины не предназначены для украшения комнатных и салонных стен. Его искусство не создано для утехи и радости глаза. Оно слишком беспокоит, заставляет думать и волноваться.

В его полотна нужно долго всматриваться, их нужно тщательно изучать. Руо нельзя понять без соответствующей тренировки нашего сознания. Но зато, какое наслаждение ждет вас в тот момент, когда вы его глубоко почувствуете и поймете! С нашей точки зрения, его творчество особенно ценно, так как мы видим в нем носителя тех принципов, которые нам стали очень близки.

Руо — последователь Данте. Много черт знаменитого сурового поэта легло в основу его творчества. Но Руо никогда не воспринимал методы своего учителя слепо, внешне подражая им.

### ***Зегонзак***

После Боннара и Руо следует назвать Зегонзака.

Зегонзак не пользуется такой большой известностью, как Боннар. Его, как и Руо, знают главным образом те, которые близко стоят к французской живописи, которые любят ее славные традиции и внимательно следят за их развитием.

Зегонзак является носителем богатых живописных традиций, живших до эпохи импрессионизма. Последователь Курбе, он воскресил его культуру, наделив ее неким новым смыслом. Можно сказать, что благодаря Зегонзаку живописные идеи основателя реализма приобрели особенно действенный характер.

Это он вернул современной живописи (особенно в области пейзажа) утерянные ею классические черты, строгость композиции, монументальность и ясность образа. В этом его большая заслуга.

Но широкое пользование готовой культурой гениального мэтра Курбе в значительной степени лишило его творчество оригинального начала. Влияние учителя дает себя чувствовать. Стиль Курбе доминирует над стилем Зегонзака. Отсюда то, что искусство Зегонзака кажется иногда лишенным связи с живой натурой. Оно как будто результат знаний, творчества другого художника.

И все же, несмотря на все это, Зегонзак — один из лучших живописцев нашего времени. Его техника, свидетельствующая об огромных знаниях живописного ремесла, может служить предметом отдельного исследования. В своих основных принципах она противоположна технике импрессионистов и постимпрессионистов. Густое, жирное письмо, тщательно обработанная поверхность, простые землистые краски и ясная, излишествами не отягощенная форма создали ему имя большого живописца.

Недавно открывшаяся выставка его работ показала нам мастера большого диапазона, высоких, почти классических традиций. Следует отметить его замечательные рисунки, полные оригинальности, ума и пластичности.

### ***Утрилло***

Искусство Утрилло не знает традиций. Как и искусство Анри Руссо, оно выросло и созрело не в музее и не в академии, а в народной среде, в той

незамутненной рафинированной культурой среде, которая дала Франции ряд замечательных явлений.

У Утрилло не было учителей. Он не примыкал ни к каким течениям и группировкам. Все то, что он умеет, и все то, что он знает, — результат его личных наблюдений, личного опыта.

В современной французской живописи он стоит особняком как редкий художник, никогда не пользовавшийся никакими масками, изумительно правдивый с собой и со зрителем, чуждый позы и эффекта. В нем нет того раздвоения, которое мы наблюдаем у большинства современных французских художников. Его картины состоят из равных элементов: чувства и ремесла, составляющих одно спаянное, органическое целое... Замечательное качество! Живописец без того, что мы называем в искусстве красивым, без эпатирующих приемов, без ловкости, без потоков технических ухищрений и без самолюбования. Первое впечатление от него — дилетант, художник, пишущий только по воскресениям для себя и для своих родственников. Второе впечатление — художник своеобразный, несомненно, интересный и глубоко искренний и, наконец, третье впечатление — Утрилло большой, редкой чистоты поэт и тонкий живописец. Он никогда не пользуется приемами преувеличения. Его излюбленный прием — недоговорить до конца, намекнуть, отметить самое главное, характерное. Исключительно развитое чувство меры.

Нежная и богатая палитра, простые, прямые, иногда вычерченные по линейке линии, незатейливая, примитивная перспектива, базирующаяся больше на чувстве, чем на знаниях законов перспективы, простой набор живописных пятен и письмо тонкой, ничем не отягощенной рукой — вот живопись Утрилло.

Изучая его искусство, теряешься, не зная, где в нем кончается ребенок и где начинается мудрец. Он внес в современную французскую живопись утерянную ею свежесть и простоту, опять ввел в нее непосредственность, нашел живую связь между натурой и художником.

Он доказал, что можно, не пользуясь установленными в искусстве техническими знаками и приемами, создавать замечательные вещи. Что чистота в восприятии, искренность в выражении и простота средств ведут к большим завоеваниям.

Странным может показаться заслуга Утрилло в том, что он открыл и воспел Монмартр.

Были художники, писавшие без конца Париж, его улицы и переулки, но в их бесчисленных работах не было того, что мы все любим в этом прекрасном городе, — не было души, его сердца.

Большинство художников изображали Париж таким, каким его знают по фотографиям иностранцы. Утрилло же создал новый Париж. Вновь его открыл. И теперь мы ощущаем Париж таким, каким его воспел Утрилло.

Его творчество озарено романтизмом и лиризмом.

Утрилло одновременно романтик и лирик. Его биография необычайна и полна глубокой драмы. Утрилло был душевнобольным и часть года проводил в психиатрической больнице. Рассказывают, что после войны в монмартрских кабаках, где он пьянствовал, можно было за 20–25 франков достать его лучшие

работы, находящиеся сейчас в музеях. Часто за стакан вина он отдавал хозяевам кабаков свои нежнейшие пейзажи.

А теперь Утрилло — украшение музеев и коллекций. А также предмет обогащения маршанов.

### **Вламинк**

В основе искусства Вламинка лежат два организующих элемента: идеи Сезанна и принципы народного французского лубка. У Сезанна Вламинк взял идею построения картины: композицию ее цветных масс и вязку пространства. А у французского лубка — незатейливость красок, простоту письма и некоторую декоративность.

Важно отметить, что первый период творчества Вламинка, главным образом, связан с сезанновской культурой. Второй период — освобождение от влияния сезаннизма и поиск своего личного стиля. Поздний Вламинк уже наделен теми характерными особенностями, которые сделали его оригинальным и интересным художником.

Отдельные критики находят нечто общее между ним и Утрилло. В этом есть некоторая доля правды. Но только некоторая, так как между этими двумя живописцами существует слишком много различий. Различие между ними в том, что Вламинк вырос на традициях, а Утрилло их никогда не знал. Один развивал и изменял взятое у других, другой учился, главным образом, у себя и писал, как чувствовал. Но есть и объединяющие их черты: близость к той живописи, которая лишена академичности и традиционности, свежесть и непосредственность в ощущении природы, народный дух, которым проникнута их мысль и, в известной мере, примитивность.

Как Утрилло, так и Вламинк обогатили французское искусство новыми путями и новыми возможностями. Это два богатых и совершенно чистых источника, в которых наше молодое поколение художников пыталось найти новые творческие пути.

Нежная палитра Вламинка (раньше голубо-зеленоватые и рыжие, теперь — черно-коричневые и синевато-охристые краски), неизменно хорошо обработанная мастихинами и кистью экономная форма поверхности и какая-то чисто «Вламинковская» правда — отличительные черты его работ.

Хочется отметить еще одну весьма ценную особенность, наблюдаемую в его искусстве. Это соответствие между усилием и результатам. Баланс между автором и его работой.

Париж, 1928

## **Отель «Друо»**

Отель «Друо» является настолько интересным учреждением и настолько важным фактором в художественной жизни Парижа (да одного ли Парижа?), что о нем следует подробно поговорить. Несколько слов о самом помещении отеля. Это трехэтажный огромный дом, напоминающий одновременно гостиницу, почту и вокзал. Находится в самом центре города, в пяти минутах

ходьбы от биржи и окружен четырьмя тихими улицами, густо заполненными антикварными магазинами и кафе. В отеле имеется около двадцати обитых темно-малиновым сукном залов, в которых и происходит показ и продажа разных вещей.

В этих залах вы можете найти решительно все, что окружало и окружает парижанина в его домашнем быту за несколько столетий. Чаще всего вы здесь увидите проголодавшегося аристократа и разорившегося рантье. Атмосфера здесь царит исключительно деловая, как в банке. Не плачут и не смеются. Чинно привозят вещи и, не торопясь, увозят их. То рухлядь, уставшую от долгой жизни, то предметы высокой, чисто музейной ценности. Здесь вы можете найти картины, которые в Люксембурге, да даже и в Лувре не потеряются. Настоящие стопроцентные шедевры.

Недавно я видел здесь коллекцию работ Дега, пущенную в продажу его родней, и был поражен не только высоким качеством его произведений, но и количеством (около 70 работ). Для плодовитого Дега — это редчайшее количество. Коллекция состояла из пастелей, масла и рисунков и представляла, конечно, большой интерес для музеев. Она была продана за большую сумму, и купили ее, разумеется, волки-маршаны.

О больших и интересных продажах — вантах — сообщают яркие, казенного образца афиши и богато изданные иллюстрированные каталоги. В такие «большие» дни у парадного подъезда отеля вы увидите густую цепь дорогих, новеньких автомобилей. Публика — все толстые, коренастые торговцы и перекупщики с безразличными, хорошо выбритыми лицами и туго набитыми бумажниками. Перед аукционом они обычно высокомерно рассматривают выставку. Чаще всего после обеда. С расчетом провести пищеварительный час в атмосфере высокого искусства. Сегодня был «большой» день. Продавалась коллекция одного крупнейшего здешнего маршана, собирателя произведений современного искусства. Картины были проданы необычно ловко и быстро. Аукционный аппарат здесь налажен безукоризненно. В течение одного часа было продано картин на миллион и 60 тысяч франков, за которые маршан-собиратель некогда уплатил всего лишь 200 тысяч франков. Таким образом, продажа принесла владельцу изрядную прибыль — 800 с лишним тысяч франков. Какой соблазн для других спекулирующих на картинах маршанов!

Здесь как продавец, так и покупатель смотрят на картины только как на источник наживы. Подлинных друзей живописи, любящих искусство, так называемых «аматеров», вы среди них, конечно, не найдете. В Париже от бывших маршанов-коллекционеров типа Дюрана, Рюйеля, Воллара и Бернгейма (старика) остались одни романтические воспоминания.

Художественный рынок современного Парижа принадлежит шайке разудалых дельцов, прошлое которых формировалось в неопрятных коридорах биржи. Наблюдаются небывалый ажиотаж, безудержная спекуляция. Точь-в-точь, как на бирже. Та же атмосфера, те же традиции и те же приемы. Совершенно ясно, что художнику отель «Друо» ничего не дает и дать не может. В выигрыше могут быть только одни «хозяева скаковой лошади».

Что может, например, выиграть от этой спекуляции Анри Руссо, умерший лет 16 тому назад в нищете и безвестности? Помню, как в 1912 году на его посмертной выставке еще можно было за 20–25 франков купить приличный

холстик. Теперь его полотна продаются по 200 тысяч франков каждое. Кому достаются эти бешеные тысячи? Исключительно этой шайке. Или какая польза уже состарившемуся Матиссу от того, что какие-то «жирные лысины» купили его полотна по 13 тысяч франков и продали по 142 тысячи? Может быть, его имя возвысится после такой продажи? Старый Матисс в этом уже не нуждается.

Страшно видеть, как мозг и душа художника на аукционе превращаются в биржевые акции!

\*\*\*

В Париже нет теперь так называемых маршанов-коллекционеров, любителей искусства. От них остались одни легенды.

В предреволюционные годы в создании частных коллекций у нас и за границей они играли большую роль. Конечно, маршаны трудились не бескорыстно. Но надо признать, что многие шедевры французской живописи попали к нам именно благодаря этим деловым маршанам. Они создали коллекции, украшающие наши лучшие музеи — Эрмитаж и музей имени Пушкина. Такие шедевры, как «Мадам Самари», «Купание на Сене», «Ню» Ренуара, «Бульвар де л'Опера» Писсарро, «Сбор винограда» Ван Гога, «Таитянки» Гогена, «Мороз в Понтуазе» Сислея, «Интерьер» Вюяра, «Собор в зимний день» Моне, картины Боннара и группы постимпрессионистов, серия ранних работ Матисса, «Портрет нищего еврея с мальчиком» Пикассо — могли бы быть украшением любого мирового музея. Кто из наших зрителей и художников ими не восхищался? Кому из них после посещения французского отдела Эрмитажа и музея имени Пушкина мир не казался более светлым, ярким и более богатым. Даже самые лютые враги импрессионизма и постимпрессионизма рано или поздно вынуждены были признать, что эти произведения отличаются редчайшей красотой и глубоко реалистичны. Одно из лучших объединений наших советских художников «Бубновый валет» выросло под влиянием Сезанна и Матисса. Вождь «Бубнового валета» Петр Кончаловский в частных беседах со мной откровенно говорил об этом.

Можно смело сказать, что французские коллекции в музеях Пушкина и Эрмитажа одни из лучших в мире. Такого полного собрания Сезанна, Гогена и Матисса (раннего) ни в одном музее не найти. По признанию многих иностранных искусствоведов, без знакомства с этими коллекциями невозможно изучение импрессионизма со всеми его ответвлениями.

И если второй основатель импрессионизма Эдуард Мане (первым, как известно, был Клод Моне) у нас представлен слабее других, то это вина не коллекционеров или маршанов, а рынка, где работы знаменитого импрессионистского портретиста было в то время трудно достать.

Теперьшние маршаны окружены любителями искусства, которые при удобном случае не прочь им продать свои работы и подработать. Это особая разновидность людей, играющая в художественной жизни Парижа заметную роль. Назвать их маршанами нельзя. Они считают это для себя оскорбительным. Их роль — только дополнять маршановский оркестр. Первые скрипки, конечно, в руках маршанов, создающих конъюнктуру рынка и оценивающих мастерство и вдохновение художника. В руках маршанов слава и бессмертие художника. По их совету и с их помощью собиратели картин покупают так называемых «валютных» художников.

Вся деятельность отеля «Друо» и маршанов тяжело отразилась на материальном быте художников среднего уровня (о молодых и начинающих не буду говорить). Иллюстрацией ко всему сказанному может служить заметка в русских «Последних новостях», появившаяся несколько дней назад:

Самоубийство русского художника

Вчера утром, в саду Обсерватории, возле фонтана Карно, найден труп русского художника Анатолия Доросева, 24 лет, жившего в доме 13 бис, рю Тибо. Доросев пустил себе пулю в лоб. В кармане покойного найдены его бумаги, 50 франков и письмо, написанное по-русски. Доросев пишет, что жизнь ему надоела и что он не может продолжать вести нищенское существование.

1928, Париж

За последние три месяца это второй случай самоубийства художника. Никогда еще так плохо не жилось художнику в Париже. Тысячи художников должны жить «отхожим промыслом» и ждать того счастливого дня, когда маршан обратит на них внимание. Каждый мечтает быть проданным.

Какие разительные и печальные контрасты живут в сегодняшнем художественном Париже!

## Выставка на тротуаре

Бродячая выставка парижских художников, именуемая себя «Ордой» открылась на два дня на бульваре Распай около кафе «Ротонда».

На тротуарах — небольшие, наспех сбитые из фанеры щиты, иногда доски, ящики, холсты на голом асфальте и повсюду в старых золоченых рамах художественные произведения, где на изящных картонках значатся фамилии авторов.

Вокруг «Орды» толпа зрителей и покупателей. Яркая, разнородная, страстно увлекающаяся парижской живописью и скульптурой.

Ордисты, поддерживающие стиль жрецов уже ушедшей художественной жизни, выглядят так, точно их какой-то режиссер одел и загримировал для выставочного праздника. Старомодные бархатные костюмы, большие черные шляпы, кремовые банты и трубки, давно ушедшие в прошлое. Ордисты с утра до вечера степенно сидят на своих рабочих стульчиках, актерски курят и с покупателями, которых они считают «перспективными», ведут приятнейшие беседы о выдающихся парижских художниках и об их интересном творчестве.

Увлеченно наблюдая колоритные сценки купли и продажи картин на выставке, я невольно подумал: «Как это не похоже на то, что я наблюдал в отеле “Друо”! Здесь — простота, скромность, искренность. В отеле “Друо” — маршанство, спекуляция и безжалостная эксплуатация художника».

Около угловой кабинки, у щита, на рабочем стульчике восседает пожилой художник, автор серии овечьих вангоговским духом натюрмортов и пейзажей. С распаленным энтузиазмом он что-то доказывает молодому американцу, видно, меценату, в светло-сером костюме и охристой шляпе. Покупатель

слушает его внимательно, не отрывая глаз от голубого пейзажа «Люксембургский сад в праздничный день».

— Беру его, — радостно говорит «обработанный» американец.

\*\*\*

Ордисты не расстаются с романтикой и живут так, точно всегда находятся на грани радости и благополучия. Тротуарный салон «Орда» — великолепный анахронизм! Многие черты прошлого прекрасно уживаются с современностью!

После закрытия выставки ордисты целый год живут воспоминаниями о радостной встрече с незнакомыми людьми, любящими и ценящими живопись.

Ордисты не знают искусствоведов, которых считают малосведущими в технике живописи. Каждый ордист — художник и искусствовед. У ордистов в Париже много своих коллекционеров, поддерживающих их в тяжелые дни. Вот почему они говорят о себе: «У нас есть огорченные, но нет пришибленных».

У ордистов — свое, обжитое, уютное кафе, где они часто собираются и также говорят о своем настоящем и будущем.

Когда они говорят о Ренуаре и Утрилло, слезы радости и восторга застилают их глаза. Они не отказываются от иллюзий, считая их «солью при обеде».

Среди «ордистов» много русских: Целюк, Зеликсон, Размельский, Кириллов, Смирнов, Гарин, Маркович, Майдаров и другие. Большинство из них уже имеют имена. Их парижская пресса знает. И ценит.

Мне повезло с этим тротуарным салоном.

Секретарем «Орды» оказался мой соученик по Одесской художественной школе Саша Целюк. Прогуливаясь, я однажды наскочил на двоих ордистов. Один из них был Саша. Я его сразу узнал. Подойдя вплотную к нему, я воскликнул:

— Саша — это ты?

Он поглядел на меня, радостно улыбнулся. Мы обнялись и крепко расцеловались.

— Давно здесь живешь, Амшей? — просто спросил он, точно мы вчера расстались.

— Больше года.

— Работаешь?

— Работаю.

— Приходи, дружок, ко мне, — он дал мне свой адрес. — Покажу свои работы, поговорим и выпьем красненького.

Я к нему пришел, он меня встретил тепло и радостно. Вспомнили Одессу. Он жил на берегу моря.

— Много бы я дал, — сказал он, быстро закусывая, — чтобы поглядеть Одессу... Поглядеть море, послушать его утренний прибой и половить бычков.

Долго лежа на диванах, мы говорили о солнечной Одессе, о ее изобилии, о херсонских арбузах и серебристых скумбриях. Потом мы встречались с ним в кафе «Dome» (заменившем «Ротонду»). Он меня снабжал материалами об



«Орде», которые я посылал в Москву. Работал он иллюстратором в парижских журналах. Рисунки его были легкие, живые, рожденные под розовым небосклоном и обещающие радость.

## Осенний салон

Открывшийся четвертого ноября в Grand Palais (Большом Дворце) Salon d'automne (Осенний салон) может служить ярким примером упадка в современном французском искусстве больших традиций.

Среди свыше двух тысяч полотен, украшающих больше двадцати залов, вы не найдете ни одной работы, которую можно бы было считать явлением, ни одной картины, которая могла бы вас взволновать или умиротворить.

Создается такое впечатление, точно всю эту массу «холодных» полотен художники написали специально для выставки. В каталоге вы найдете много известных имен: Матисс, Боннар, Лапрад, Вламинк и др. Но в залах их работы трудно отыскать. Они тонут в общей массе однообразных картин и рам.

Осенний салон, как известно, является обществом прогрессивных художников и в прошлом имеет даже революционные заслуги. Теперь он приобрел черты солидности и грузности. Мало в нем молодых сил. Прошла пора исканий и новаторства. Художники знают, что в наше время не встречаются картины, намечающие новые пути живописи. Все школы и течения хорошо знакомы и надо только уметь брать отовсюду.

Вот почему художники говорят, что Осенний салон похож на Весенний салон. И что время их нивелирует.

Прошло то романтическое время, когда художник перед открытием Салона волновался и целый день, не покладая рук, в мастерской увлеченно работал. Когда вернисажа он ждал, как яркого праздника. Теперь открытие Салона — ряд обязанностей. И только.

Несколько слов о жюри.

Отношение жюри к экспонатам следует признать свободным от каких-либо руководящих принципов.

Мне рассказывал мой товарищ — член Осеннего салона, как просматриваются работы.

— Служащие салона в синих рабочих рубашках быстро проносят мимо сидящих членов жюри пачки холстов. Поднятием руки или трости члены жюри голосуют «за» или «против» принятия.

Часто большую роль в картине играет трогательный или эффектный сюжет. И все же Осенний салон в Париже считается лучшим. Каждый передовой, сохранивший творческую свежесть художник стремится попасть в этот Салон. Осенний салон выпускает красиво оформленный каталог (большой соблазн для художников).

Не лишено известного символизма наблюдаемое в салоне вытеснение декоративным отделом живописного отдела. Каждый год картин, скульптур,

рисунков все меньше, а мебели, портьер, ковров, обоев, электрических ламп, фарфора и фаянса — все больше.

Ходишь по залам салона и с грустью думаешь: не надоела ли парижанам живопись?

Символичен даже самый вход на выставку. Вас приветствует пикантный лимузин, с новеньким аппаратом для переливания бензина из бочки в «желудок» автомобиля.

По сторонам лимузина — эффектно оформленные ниши. В нишах магазины, в которых вы найдете новейшие духи, расписанные вазы, пудреницы, ларцы и коробочки.

Почти весь нижний этаж дворца занят декоративным отделом. В первую минуту вам кажется, что вы попали не на художественную выставку, а в большой универсальный магазин, где яркий блеск вещей призван ослеплять богатых покупателей. Чувствуется, что французские умы, очарованные прелестью новизны декоративного отдела, не стремятся в отдел станковой живописи. Может создаться такое впечатление, что все пейзажи, натюрморты, стыдливо устроившиеся в темных залах второго этажа, — ненужные выдумки уставших от нервной парижской жизни художников.

Но это впечатление неверное. Всем нам известно, что искусство, живущее большой творческой жизнью, умеющее находить новые формы, краски, композиции и фактуру, искусство, способное выражать нашу современность (новый стиль), находится на втором этаже. Только там вы увидите искусство, созданное современными новаторами.

Без таких мастеров, как Матисс, Пикассо, Боннар, Дюфи, Шагал, Сутин и других декоративный мир не знал бы прогресса.

Чувствуется, что этот «люкс» (как его здесь называют) импонирует французским и американским богачам, умы которых очарованы прелестью новизны.

Обратимся к живописи и скульптуре. Самый крупный мастер современной французской живописи — Матисс — представлен двумя работами: «Ню» и «Женщина на диване». Оба полотна раннего периода. Так писал Матисс лет 15 тому назад.

Те же горячие и холодные сочетания. То же отсутствие светотени, та же матиссовская упрощенность формы, линии и цвета. И тот же матиссовский всеспасающий тонкий вкус.

Когда-то эти два полотна казались новаторскими, теперь они производят привычное впечатление. И все же эти две работы украшают весь салон. К этому выводу вы приходите, когда знакомитесь со всеми экспонатами двадцати залов.

\*\*\*

Боннар выставил один большой пейзаж. Эффектное полотно! Красивый сюжет, красивая форма, красивые краски и богатейшая фактура. Впечатление такое, точно перед вами восточный старинный ковер.

Лапрад представлен двумя полотнами. Об этом малоизвестном художнике следует поговорить подробно.

Лапрад не принадлежит к школе импрессионистов или постимпрессионистов. У него свой стиль и свои живописные принципы. Палитра его скромна, цветовые отношения сдержанные. Преобладают черные, серые, бледно-желтые краски. Но с этой скромной цветовой гаммой он умеет добиваться удивительных живописных эффектов. Пишет он жирно, многослойно. Фактура его необычайно богата. А самое главное, что в его работах живет и глубоко дышит только ему свойственная тонкая поэзия. Это творчество художника, стремящегося передавать внутреннее состояние природы и вещей.

Интересен и художник Дюфи. Прекрасный живописец и блестящий рисовальщик. Мастер с ярко выраженным личным стилем. Все, что составляет его творчество — краски, композиция, форма, линии, фактура, — собственные средства выражения. Он ни на кого не похож.

Его любимые материалы — гуашь и темпера. Отсюда его условная техника.

Хороши его рисунки, в них много динамичности, выразительности и легкости.

Вламинк также выставил две вещи. Натюрморт и пейзаж. Вламинк хороший живописец и, может быть, поэтому у него столько друзей.

Он пишет необычайно ловко, жирно и крепко. Его излюбленные краски: черно-коричневые и черно-оливковые. В его искусстве чувствуется искренность и простота. И сердечность.

\*\*\*

В скульптурном отделе, как и в живописном, нет шедевров, но есть прекрасные работы, достойные внимания. Выделяется скульптура Жозефа Бернара — «Танцующий Фавн». Это лучшее произведение в скульптурном отделе. Жозеф Бернар — неоромантик и друг поздней готики. Он большой мастер, редкий знаток материала.

Интересно отметить, что в этой работе Бернара есть что-то от Майоля.

Впрочем, в Париже все художники и скульпторы влияют друг на друга. Здесь не стесняются заимствовать. Чем крупнее мастер, тем свободнее он заимствует у других. Курьезна и нелепа огромная «Венера» бывшего известного кубиста Метценже.

Несколько слов о русских. Русских, как я уже писал, много, слишком много. Писать подробно о них не стоит, так как в большинстве это отражение французов. Есть, конечно, и такие русские, которые имеют собственное лицо, но их очень немного. Отметить следует талантливых и оригинальных Сутина, Шагала, Терешковича, Кремня, Мане-Каца и других. В скульптурном отделе следует отметить молодых, талантливых мастеров: Мещанинова, Инденбаума, Лучанского, Цадкина.

\*\*\*

По совету Мещанинова я дал на жюри две работы: «Инвалид» и «Крымский пейзаж». Больше двух работ любого художника, даже члена Осеннего салона, жюри не принимает. Спустя несколько дней я получил от Мещанинова поздравительную пневматичку:



А.Нюренберг 1926. «Инвалид войны». Картон, масло (выставлялся на парижском «Осннем салоне» 1927 г.)

«Сердечно поздравляю двойным успехом. Принятием твоих вещей на выставку, а тебя в члены Салона. Обнимаю. Целую. Твой Оскар. Вечером в “Ротонде” будем пить красное вино за твой успех».

Впечатление такое, точно у меня выросли крылья.

Париж, 1928

## 39-й Салон Независимых

Салоны утратили свое первоначальное значение показательной и проверочной выставки всего передового во французском искусстве и не являются, как некогда, большим событием в художественной жизни Парижа. Их открытия не ждут, как праздника, и даже их закрытия не запоминаются. Знают, что осенью должен быть Осенний салон, зимой — Зимний, а весной — Весенний. Так было — значит так и будет. Без салонов скучно. С ними сжились, к ним привыкли.

В известной степени они оживляют Париж: художнические кафе, прессу, магазины. Их внешность носит импозантный характер. Большой частью

огромные залы, украшенные художественно-декоративными коврами и мебелью, пышный каталог с тысячами номеров, изящные концерты, моднейшие наряды, богатые иностранцы — все это, несомненно, делает салоны эффектными и яркими и окружает их праздничной атмосферой. И все же... они мертвы и скучны.

Через час после открытия скучно глядеть на них. Вы стараетесь как можно скорее пробежать через все тридцать или пятьдесят густо обвешанных полотнами залов и выбраться на шумную площадь, где яркое небо, автомобили и даль бульваров вас освежают и успокаивают.

Салон Независимых — один из интереснейших салонов Парижа. С его именем связаны почти все последние завоевания современной французской живописи... Нео- и постимпрессионизм, кубизм и футуризм в нем родились и выросли. Все крупные «измы» последних двадцати лет неизменно появлялись под его (некогда брезентовой) крышей. Теперь это один из скучнейших салонов, перегруженный выставочной макулатурой. 39 лет и 39 выставок! Большой, сложный путь. Но с чего путь начался, и к чему он привел?!

Салон независимых всегда был ценен как выставка, где каждый любитель, непризнанный новатор, борец за новые живописные идеи мог за известное количество франков получить несколько квадратных метров выставочной стены. Каждый мог на таких условиях пробовать свои силы. В Салоне независимых никогда не было жюри. Это накладывало на него печать свободолюбия и независимости (отсюда и его название — «независимый»). Салон независимых до сих пор гордится тем, что в его залах на равных началах могут участвовать и известный, всеми признанный живописец и никому не известный дилетант.

Благодаря такому принципу на выставку зачастую, наряду с новаторами и левыми академистами, попадали совершенно не тронутые академической выучкой любители, приносившие с собой искренность и свежесть (черты, выделяющиеся особенно выгодно в салонах). Теперь этот благодатный принцип дает лишь одну макулатуру. Нет здорового и свежего искусства любителей, давших Анри Руссо и Утрилло. Есть опошленная средним потребителем «шикарная» и «мебельная» живопись.

Обесценивает салон, правда, еще то, что его покинули последние некогда украшавшие его крупные имена. Салон окончательно посерел.

Причин угасания салонов, конечно, много. Важнейшими из них, по моему убеждению, являются:

Отсутствие новых боевых идей. Все битвы закончены, все передовые идеи вошли в обиход ателье — все «измы» получили свое должное признание. Наступила эпоха усвоения достигнутого. Некие будни. Не синтез, конечно, как некоторые увлекающиеся критики пишут, а именно будни. Французский художник теперь занят тем, что «перебирает» уже найденное. Нет новых лозунгов. И это понятно: раз их нет в жизни, то их не может быть и в искусстве.

Перенесение центра актуальной живописи из залов Большого Дворца в залы торговцев картинами.

Обратимся к экспонатам Салона. Их свыше 5000. Детально рассмотреть все это море картин, гипсов и камней, естественно, невозможно. Многого не заметишь.

Французов в Салоне независимых, как и в других салонах, сравнительно немного. Преобладают иностранцы: англичане, американцы, немцы, швейцарцы, японцы и, как всегда, русские.

Отсутствие больших французских имен дало возможность нашим русским художникам занять на выставке довольно видное место. Думаю, что не преувеличу, если скажу, что наиболее интересными живописцами и скульпторами в салоне являются русские. Это могло бы польстить нашему самолюбию, если бы не грустное сознание того, что ансамбль у «Независимых» в этом году исключительно слабый.

Кроме того, не следует забывать, что наши русские художники — почти все полуфранцузы. Русского, кроме фамилии, в них мало. И все же они лучше других. Мы их выделим и рассмотрим.

В первую очередь обратимся к тем, кого мы недостаточно хорошо знали по московским выставкам. Возьмем Ларионова, Гончарову и Анненкова. Ларионов представлен (как каждый участник Салона) двумя полотнами. Это — давно вышедший в тираж вождь старой московской группировки «Ослиный хвост». Работы — русский примитив во французском вкусе. Русский лубок с поправками Матисса и Дерена. Правда, на полотнах, требующих пояснения, дата — 1907 г. Станным все же кажется такое отношение к зрителю: выставлять то, что было написано 20 лет назад. И написано было, следует добавить, в известных локальных условиях борьбы против эстетизма в нашей дореволюционной живописи. И неудивительно, что его картины, особенно на фоне сегодняшнего Парижа, не интересны.

Гончарова выставила два больших полотна. Написаны в бело-желтых и желто-черных тонах. Вещи интересные. Привлекательные. В них есть экспрессия и своеобразный, присущий ее работам последних лет, гротескный стиль. К их недостаткам следует отнести опасную в живописи стилизацию формы и цвета, что придает ее работам некоторый театральный дух. Невольно вспоминаешь прошлое этих двух талантливых и интересных художников, давших нашему искусству ряд ценных работ и игравших некогда большую роль в московской художественной жизни.

Надо думать, что упадок, наблюдаемый в их творчестве, — результат влияния не только одного театра, но, главным образом, оторванности от родной и близкой им Москвы. Очевидно, оторванность от России мстит за себя не только одним живущим здесь литераторам, но и художникам.

В значительной степени сказанное относится и к третьему художнику этой группы — Анненкову, давшему натюрморт и пейзаж. У Анненкова есть характерная особенность — делать обязательно левые и модные вещи. Это производит неприятное впечатление. Искусство его — холодное, мозговое, исключительно формалистское. Тему он, очевидно, рассматривает как элемент принудительного порядка. Ни страсти, ни темперамента, ни чувства. Большой частью холодный вкус и добросовестные знания Пикассо и Брака эпохи 1915 года.

Обратимся к тем художникам, которых в Советском Союзе мало или совсем не знают. Их основной принцип — делать, прежде всего, «хорошо обработанную картину». Это группа, ставящая в искусстве превыше всего ремесло, выросла и развилась на чисто французских буржуазных идеях. Основное качество

искусства, с их точки зрения, форма. Все остальное не существенно. Это о них, вероятно, когда-то Плеханов написал: «Их внимание привлекает лишь поверхность скорлупового явления». Это именно художники, работающие над скорлупой явлений. Их недостаток одновременно является и их достоинством. Отнимите у них все технические эскерсисы — и у них мало что останется. Их болезнь — болезнь многих французских художников.

Из русской группы здесь следует отметить Терешковича, художника молодого и уже известного. Терешкович начал с подражания Анри Руссо, потом «пережил» Утрилло, затем «имел роман» с Сутиным и кончил тем, что выработал собственный своеобразный стиль. Есть свой подход, свой акцент. И свое наблюдение. Терешкович умеет делать красивые вещи. У него приятная палитра и тонкое письмо. Его работы лишены большой силы и напряжения. Но этот недостаток компенсируется наличием ценного и редкого в его среде достоинства: в них ощущается тонкий лиризм. Терешкович не большой, но приятный художник.

Не лишен живописных достоинств Эпштейн. Его две картины «Жизнь и быт марсельских проституток», написанные в ярких тонах, производят экспрессивное впечатление.

Мане-Кац, молодой талантливый художник, представлен двумя большими желто-черными полотнами, из коих меньшее — «Отдых» — написано живописно и выразительно. С большим напряжением. Приятно и ценно, что, кроме формальных достоинств, в его картинах чувствуется острый психологизм. Отрицательной чертой его искусства является то, что он работает без натуры. Но чтобы уверенно работать, не пользуясь натурой, нужно иметь огромный опыт, которого у молодого Каца нет и быть не может.

Константиновский выставил два крепко написанных пейзажа. Приятен лиричный и тонкий Фотинский. Арапов, молодой и довольно даровитый художник, дал два полотна — «Ню», о которых он сам плохо отзывается. Трудно с ним не согласиться. Глущенко — художник, стремящийся к внешней красивости. Его «девушки» написаны в красивой, но искусственной гамме. Добросовестно, но без темперамента написан пейзаж Козловым.

Фазини (брат писателя Ильфа) выставил работы, в которых чувствуется влияние модного французского художника, основателя кубизма — Брака. Много культуры, вкуса, но мало оригинальности и тепла.

Это, конечно, не все русские художники. Просмотрены только те, которые врезались в память и которых я лично знаю.

Нужно отметить еще красивых Л. Зака, Мандельштама, Бунатьяна, Конопоцкого, Редька, Гущина, Блюма, Полякова и Ириса.

\*\*\*

Из французов нельзя не отметить работы старого президента и отца неоиmprессионизма Поля Синьяка. Его работы выделяются среди тысяч полотен не только своей неподражаемой, яркой и свежей цветовой гаммой, но и глубокой искренностью. Он не меняется, остался таким, каким был двадцать лет назад.

\*\*\*

Покидая это скучное, утомляющее море полотен, я невольно подумал: «Как много банальных, серых “ню” и слащавых цветочков и как мало портретов тех, которые создали современный, красивый и культурный Париж. Насколько салон был бы интереснее и ближе к жизни!»

Париж, 1929

## Матисс

Вчера в «Вечерней Москве» прочитал, что в возрасте 85 лет умер известный французский художник Анри Матисс. Мастер назван великим. Помещен его портрет.

С его именем уходит наша большая яркая живописная эпоха.

Неистовый революционер, человек огромной культуры (пожалуй, самый культурный художник нашего времени) и живописец-новатор, познавший все виды мировой славы, Матисс всю жизнь боролся с сильными мира, стремясь свое яркое, радостное искусство донести до близких ему простых людей. Он справедливо считал себя демократом, убежденным гуманистом и дружил с коммунистами.

Я наблюдал Матисса в первые годы его блистательного взлета (1911–1912). Весь молодой Париж жил тогда его вкусом, умом, его живописной культурой. Кто из нас в молодости не был обязан ему своей яркой палитрой? Кто из нас не писал натюрморты и пейзажи, вдохновляясь его волнующим и покоряющим колоритом? Матисс нас вдохновлял и учил.

В салонах (Весеннем и Осеннем) целые стены полотен свидетельствовали о его огромном влиянии на европейских и американских художников. Его ценили и любили почти во всех странах. Его необычайное творчество открыло новый, богатый живописный мир. Его философия была пропитана глубоким оптимизмом. Это он объявил, что цель живописи — украшать мир и давать людям отдых и радость. Это он мечтал свое искусство отдать тем, кто трудится.

В России Матисса собирали страстно полюбившие его Щукин и Морозов. Влияние Матисса на «Бубновый валет», на наши ранние политические плакаты, на театральные декорации, как известно, было велико.

Сегодня один художник, наклонив голову, с мучительной жалостью сообщил:  
— Вы знаете, умер Матисс...

В «Огоньке» небольшая заметка. Матисс назван великим. Помещен его портрет. Какая получается грустная путаница: то Матисс — вождь западного и русского формализма, то он великий французский мастер. Если бы наши враги Матисса знали, что этот великий мастер мечтал быть членом компартии и умер горячим коммунистом.



# Москва

## Из дневника

### Переезд в Москву, 1920 год

В Николаев приехали из Елисаветграда в пятницу ночью 22/2 или 5-го по новому. Поселились на Таврической 17/19 в нижнем этаже, где Виктор и Деви. Гуляли в окрестностях Николаева. После Елисаветграда непроходящая тоска и печаль. Собираемся в Одессу, а пока блуждаем по городу и разглядываем его сонные улицы.

*24 апреля*

Приехали из Одессы. Полина безумствует. Меня не пустила к себе. Изрезала в пух свои деньги.

И презирает меня.

Я ее жалею особенно, когда вглядываюсь в ее померкшее лицо. Она похудела и осунулась.

Вечером думаю наладить наши хрупкие отношения.

Помоги небо мне!

22-25 августа приехали в Москву. Дорога была утомительная, предлинная.

Николаев. Пароход «Вулкан». Херсон – пароход «Сокол». Оба – дрянные ящики. Прекрасные виды на Днепре. Хлеб, сало, каюта, клопы, рыба и изумрудные берега.

В Александровске сели в теплушку. Компания большая. Преобладали противные типы. Хвастливые, чванные. Все ж устроили компанию-коллектив и кое-как дотащились до Москвы. Жрали, пили, курили много, чаевали повсюду и чистились от насекомых.

*Москва*

Поселились у матери. Хорошо приняли нас. Полинкой все любят. Меня уважают, хотя заметили сейчас же, что у меня нет обуви. Мать Полины купила мне несколько рубашек и преподнесла их к какому-то празднику.

Полина нервничает. И завидует Зине и Дусе, у которых есть бриллианты в ушах (сколько зато г... они стоили им и унижений). А главное, наряды.

Сегодня продал тужурку за 2000 р. И купил 10 билетов в Эрмитаж. Ничего не поделаешь. Для характера и тону.

Выступал на конференции художников – тоска, комиссии и уныние. Время проходит пока вяло. Устраиваюсь в ПУРе и в РОСТА.

Надо принять солидный тон, а особенно доставать солидных денег, которые всегда меня крайне грубо игнорировали.

Самое ужасное – это отсутствие свободы и тех глупостей, без которых мне так трудно жить.

*23 августа. Кв. Страстной б., 4*

Сегодня первый осенний день. Дождь, серые стены в окне, мрачный разговор внизу, шум продрогших автомобилей.

Полина ушла писать к Нелидовой, предварительно густо напудрившись и ярко покрасив губы. На ней новый темно-синий костюм.

Я пишу для РОСТА сатиры-плакаты и мрачно смотрю в зеркало.

В Персию уже не поеду. Зачем это?

Нищеты и здесь полно, а Восток в другой раз увижу.

*25 августа*

Сегодня большой праздник. Получил огромный и прекрасный паек в ПУРе. Халва, сливы, абрикосы, махорка, мед, масло и спички. Я и Полина не знаем, сколько и как есть. Мы все пробовали и пробовали. Полина уверяет, что зимой это все вкуснее и что мы будем скоро голодать, а потому лучше все это спрятать.

Но ее ротик полон при этом халвы.

Я себя чувствую Ротшильдом, и долго буду я народу тем любезен, что паек мой...

## **Ташкент-Самарканд, 1921 год**

*16 января*

Сегодня выступала Полинка. Первый дебют. Самостоятельная балерина. Немецкий клуб для детей. Бисировали. Говорят, что неплохо. Меня не пустила.

Был Яша. Привез много вкусных вещей. Повидло. А главное, сало! Какое сало!

Жаль, что уезжает скоро.

Собираемся в Ташкент. Надоела зима. Печка, копать, рубка дров в коридоре, жалобы врача, живущего под нами. Вода, которую приходится таскать из погребов соседнего дома. И мы оба – грязные, замызганные. Говорят, что там уже весна. Это прекрасная пора. Надышаться? А то здесь шесть месяцев зимы. Шесть месяцев снега и морозов. Пишу холст для продажи в Ташкенте и пеку лепешки. Зарабатываю все еще в РОСТА. Гнусное учреждение. Сейчас 12 часов ночи. Часы наши разбились. Полина спит, прислонив лицо к коврику.

Ах, Ташкент, Ташкент!

*11 марта*

В Москве оттепель. На улице позванивают ручейки. Появились также освободившиеся от снега крыши и яркие одежды. Голод сейчас азиатский. Хлеб 3300 р. фунт. Никак не могу выкупить своего пиджака. Наш обед – лепешки и кофе. Читал брошюры «Евреи в искусстве», «Личность и общество». Вторая сильнее и умнее. Сегодня блины у матери Полины. Я все еще пишу 2 вещи для Ташкента.

*14 марта*

Опять перебираемся. Комната Деви. Все лепешки и кофе. Полина с ума сходит.

*9 апреля*

Наконец мы в вагоне № 19. Нас шесть человек. Виктор также с дамой и довольно плотной *а ля* водокачка. Устали, изнервничались: похудели и пожелтели. Но сознание будущей сплошной жратвы укрепляет силы.

Поставили печку, будем жарить. Есть два кресла, брезенты, кровать и продукты. Через несколько часов мы оставили голодную для нас Москву.

*12 апреля*

Стоим повсюду. Пьем, едим. Полина загорела, а я жирею.

*18 апреля*

Аральское море.

Жесткое, белесоватое и аскетичное море. Продают рыбу в огромном количестве. Мы купили живых карпов и пустили их в воду.

Инцидент с собачкой. Я поругался с Виктором и Полиной.

Слезы, нервы, мольбы, компресс, тихие ласки и грусть.

*21 апр.*

Грузим вещи. Переход семитов и антисемитов через буйный арык. Бронзовая композиция пассажиров. Бухарская миссия.

*22 апреля.*

Ташкент

Приехали ночью и пропустили необычайный пейзаж по дороге. Вокзал самый заурядный. Единственное, что бросается в глаза – надписи на мусульманском

языке. Те же красноармейцы, те же измученные северно-русские крестьяне и только несколько носильщиков с бронзовыми лицами и гортанным, крикливым языком. Мои попутчики изрядно мне надоели, особенно их тупое животное себялюбие. И мелочность.

Ночь яркая. Приветливые звезды.

*23 апреля, утро*

Вокзал выкрашен в яркую белую краску, резко выделяющуюся на фоне сгущено синего неба и насыщенной весенней зелени. Чувствуется, что были сильные дожди. Плакаты отчаянные. Но зато за товарной станцией – какие изумительные горы! Снежные вершины и туман василькового цвета

Будто от гор струится прохлада.

Носильщик, пирожки по 15 р. Много перцу и рису.

В уборной опять надписи о жидах!

Трамвайные вагоны своим цветом вызывают ощущение мороженого. Кремового и клубничного. Характерно для Востока.

Город производит впечатление самой обыкновенной губернской столицы. Грязь, мостики, мусор на улицах и однообразные домики дикой архитектуры. Утешают неожиданные «чайханы» и верблюды с чудесными лицами киргизов. Пахнут травой и шерстью.

Облака – как вершушки гор.

Красивые, вкусные яблоки.

Перевезли вещи в общежитие художников, которое производит удручающее впечатление.

Чай пили в чайхане.

Верблюды и арбы с арбекешами вносят большой ритм в пейзаж.

*24 апреля*

Живем в общежитии. Чудесный дворик с прохладными верандами и густыми кустами сухой и пряной сирени. Спим в канцелярии на большом столе, в котором хранятся все училищные бумаги.

Ходили к т. Нетчику, заведующему отделом музеев. Учреждение (впрочем, это, кажется, относится ко всему) гнусное, провинциальное. Типы исключительные. И притом чванливые и самолюбивые.

Успел уже поругаться с делопроизводителем, отнесшимся к нашей группе, как к нищим просителям. Архив – пыль и куча бумаг.

Музеи напоминают лавку больного американца или князя, как здесь утверждают.

Разглядывали зверинец.

Лев, львица, кошка, два медведя и павлин. Все в маленьких клетках и растрепаны.

В улицы много вносят покоя высокие стройные деревья – тополя. Иногда они чуть наклонены в сторону и напоминают группу молящихся.

Дома окрашены большей частью в белый цвет. Земля тенистая с белесоватыми оттенками. Азии пока не видно. Говорят, что она в старом городе. Ладно.

Базар пахнет лютой провинцией, вот только столики со сладостями и корзины с урюком.

«Дух ислама еще не воспринят нами, но его испарения инстинктивно ощущаются». Так мы определили наше положение.

Тяжело видеть женщин здесь в присущей им мертвенности и грязной тишине.

### *25 апреля. Старый город*

Да здесь действительно дышит Азия! Необычайно завитые свежей зеленью переулочки, громоздящиеся, как и сами дома, друг над другом, неожиданное журчанье мутных арыков, печальные минареты с грустными голосами зовущих к молитве, ослики, прижатые к земле своими молчаливыми седоками.

Порой, кажется, воскресает Джотто. А то и сама Библия.

Точильщик, точащий ножи примитивнейшим способом: товарищ его киргиз ремнем вертит точильный камень, а сам точильщик, старик с козлиной бородой и бронзовым лицом, точит маленькие сартские ножики, украшенные резьбой и пестрыми красками. Оба сидят по-мусульмански. Хлеба-лепешки пекутся в круглой печи, так что тесто, смоченное водой, прилипает к стенке печей и печется. Мне особенно понравилось, как ловко и славно пекарь их прилеплял и сдирал с глиняной печки.

Морковь они режут тонкими ломтиками и кладут в плов. Национальное кушанье. Вкусное. В нем есть старина, здоровая и простая. Чувствую роман с «пловом».

Старый базар. Крытый рынок. Грязь.

Ослики, верблюды, напоминающие лордов своей величавой поступью и кроликов своей беззащитностью.

Сартянки в чадрах: робкие, загадочные, с расслабленной от гаремной жизни походкой. Они продают вышитые ими тюбетейки, носящие в своей форме и цвете следы тайной робости и замкнутости.

Лавчонки в ярких чалмах, похожие на рембрандтовских библейских героев. Ах, если бы еще жил Рембрандт! С каким наслаждением он бы появился здесь.

В некоторых старых лицах чувствуется большая своеобразная культура, тянущаяся какой-то неизъяснимой линией через их лики. Глаза, полные тихого ума, нос и губы, знающие горячие молитвы. Борода, привыкшая к ласкам сухой, спокойной руки!

В некоторых лавчонках продавцы сидят, как Будды перед которыми несколько кусков пестрой халвы или зеленого табаку.

Познакомился с двумя сартами. Благородное чувство гостеприимства.

*1 мая*

Солнечный, яркий день. Площадь.

Цветник ярких халатов, тюбетеек. Обернувшись, вижу горы, покрытые голубым снегом. Удивителен детский оркестр из флейт, похожих на крик чаек, и барабанов, кашель которых очень возбуждает.

Прошло поразительно много сартов – различных Союзов. Женщины в чадрах, киргизы с медными лицами на нервных лошадаках с необычно приветливыми головами. Верблюды, духовые оркестры, праздничные халаты, восторженные звуки, похожие на крики зверинца, пестрые лица и кобальтовое небо.

*3 июня*

Открыли выставку. Я и Лопухин измучились. Грузил, вешал, писал статьи, клеил и, после всего, приветствовал. Виктор после пожара отдыхает в лоне своего гарема. Вид его удручающе действует. Курьезно, как его две наложницы кормят, поят и одевают и смотрят за его туалетом, а он, изнемогающий, но полный величия, с должным достоинством принимает все это.

Заработки слабы. Да и сам Виктор мешает. Ни ему, ни нам значит.

Лунные, прекрасные ночи полны сказочного серебра и радости.

Полина поправилась, я пожирнел.

*7 июня*

Полина выступала в Шейхентауре. На земле, покрытой коврами. После борьбы и «гимнастеров», как их называют здесь. Гимнасты самой последней марки. Я гримировал ее и ее партнера – некоего Галли. Масса волнений, шума, давка, яркие керосиновые лампы и Полина в пачке, чуть подстегиваемая рюмкой спирта, которой я ее угостил. Аккомпаниатор лепетал где-то за сценой хрупкий «па де классик».

Танец прошел довольно ретиво, хотя публика не очень щедро аплодировала. Полина ушла с разбитым сердцем. Дома даже поплакала и чуть не решила бросить балет. Глупо и смешно.

И все оттого, что мусульман решила угостить классицизмом вместо «лезгинки» или «казачка».

*9 июня*

Опять концерт, но уже по другой программе. Полина не классицирует, а угощает сартов знойными «па» татарских и испанских танцев. А главное, шестым номером было выступление известного моменталиста-художника (так меня назвал пианист). Я подвел Виктора и Лопухина довольно, кажется, здорово. Конферансье вместо моей фамилии назвал их фамилии. Получилась двойная, звонкая фамилия. Я рисовал сцены из жизни нашего ненаглядного и изумительного кролика «Пина».

Детям очень понравилось это. Пили после всего чай. Я преподнес Полине букет цветов «за храбрость и экзотику».

Шейхентаур напоминает ярмарку, дикую, пеструю. Каша звуков и красок.

*15 июня*

Пишу мечеть. Четыре раза переписывал ее. Все думаю о валерах. Они меня преследуют. Я начинаю, как бы только теперь, понимать живопись. Конструировать легче, чем достигнуть валеров. Хочу написать 10 вещей и все валерных. Нарисовал уже 15 рисунков.

*27 июня*

Необычайно молятся. Среднее между пляской эпилептиков и пляской пьяных неврастеников. Во дворе, на ковре. Кругом пьют чай и едят плов из огромных блюд пальцами. На крыше мечети женщины в чадрах с ревущими грудными детьми. Вот заунывно с плачем запел мулла. Хоровод остановился. Разделился на пары, которые с плачем и воем стали обниматься. Я вижу лицо одного старца, склоненное на плечо экзальтированного юноши, глаза которого, как угли горячие.

Меня встречают как многоопытного иностранца. Я думаю о веках мусульманства и его своеобразной культуры.

Еще раз подробно всматриваюсь в их потные, возбужденные лица, перевожу свой взгляд на темно-синее небо, на бесцветную массу женщин и, крадучись, выхожу в узбекский липкий и серо-коричневый переулок.

Переехали в новый город. Во двор, где живет Лопухин. Ближе к столовкам и учреждениям. Утром чайхана – абрикосы, лепешки. Причем, Полина для «убиения малокровия» проглатывает еще  $\frac{1}{4}$  фунта колбасы.

Прочел лекцию об анализе и синтезе в современном искусстве. Учащиеся выражали, не скрывая, свои симпатии ко мне.

Выступал оппонентом Федорченко. Собрание заголовков книг и пустых фраз. Чувствуется, что его слова связываются только какой-то внутренней ассоциацией. Одна фраза тянет другую без логической необходимости. Я его, кажется, недурно почистил. Особенно насчет «жвачности».

Опять инцидент с Виктором. Он для себя и Зины приготовил командировочные, а меня и Лопухина умышленно забыл. Никак его не научишь быть другом. Весь соткан из лжи. Крупно поговорили. Ему кажется стыдно, так как он избегает моего взора. Не работаю пока. Все надежды на Самарканд.

*1 июля*

Собираемся в Самарканд. Разочарованные в Востоке Ташкента мы строим сказочные планы насчет Востока Самарканда. Нужно купить изюму, муки, кошму, еще один халат. Потом нужно спасти минареты от их жуткой участи, а главное, нужно успеть написать еще пять вещей. Это, кажется, самое динамичное желание.

Завтра читаю в 1 час дня в высшей школе лекцию о «Детском творчестве», а вечером в 5 часов на вокзал. Опять багаж, усталые плечи, возня с кипятком. Кролики Пин и Пена поедут в вагоне особого назначения.

### *3 июля*

Вагон. Довольно удобные места. В окнах все горы и горы. То тихие и низкие, то свирепые, с отвесными, совершенно гладкими плоскостями. Проехали через ворота Тамерлана. На скале с правой стороны надпись на арабском языке. Испытываю какое-то особенное ощущение: встает образ этого великого человека-воина с его несметными полчищами с пестрыми тюрбанами и круглыми шашками, с гиком несущимися по равнинам диких трав и кустарников, окрашенных в цвет желтой глины. Его мысли.

Пьем повсюду чай, воду. Поезд еле-еле тащится.

Поражают снежные горы с их убором снежных полос. Мне кажется, что отсюда и пошел их мусульманский убор. Нежные ослики. Звон голубых птиц и резко светящее солнце.

### *4 июля. Самарканд*

Вокзал самый заурядный. Провинция и плохая. Пыль. Садимся на арбу (здесь они более низкие и менее удобные) и едем вдоль прекрасных тополей. Пять верст до города. Покупаем урюк (250 р. фунт). Заехали во двор Наркомпроса. Устроились в швейцарской. За нами ухаживает милая русская няня. Спим на веранде. Купаемся в бассейне.

Были на базарике. Грязно, мертво и бедно. Говорят, что, зато в старом городе все – чудеса. Много попадает евреев. Или очень худые, или очень жирные. Скорее на Регистан. Новый город производит самое удручающее впечатление. Духота, редкие и прегрязные арыки, заспанные и безличные лица пешеходов, замызганные домишки и пыль, покрывающая все – и небо, и надежды, и крупную, вкусную вишню.

### *5 июля*

Мы наконец-то в самом сердце Туркестана и, пожалуй, мусульманского мира. Издали нас приветствуют руины Улук-Бека. Будто серая глина, залитая акварелью или засыпанная бирюзой и александритами. Поразительно склеены кривые и прямые массы. Арки, минареты, порталы, купола. Все это изумительно связано в одну гармоничную глыбу. Подъезжаем ближе – Улук-Бек! 15 век. Смесь бирюзы, ультрамарина с глиной – бледно желтой глиной, с которой придется, как видно, часто встречаться. Напротив Шир-Дор. Двойник и копия. Далее Тыла-Кары. Черное золото. Все три образуют стены для площади – Регистан.

Вокруг лавочки, грязные чайханы, ящики, в которых спят и болтают таджики. И рядом величественные руины, спящие в заколдованном сне неповторимых лучей Тимура-Тамерлана. Много ревущих осликов с острыми, небольшими копытцами и тонкими ножками. Всадники непропорционально велики и как бы



прижимают осликов к земле. Смешны их ноги в туфлях, широко разбросанные по сторонам серой шерсти ревущих осликов. Здесь больше уборов, традиций в архитектуре, улицах, чем в Ташкенте. Чувствуется дыхание старины.

Мы остановились в мастерской комиссии. Степанов хорошо нас принял. Он чуть глуп.

Спешим увидеть базар и узнать цены на урюк и муку. Сегодня шумный день. Ах, Регистан, Регистан.

*6–7 июля*

Взбирались на минарет Шир-Дора. Прекрасный вид открывается на весь город, лежащий в широкой долине, обнесенной снежными горами. Рассматривали реставрированные места на мечетях. Изумительное безвкусие! Казенные заплаты. Город похож на муравьиную нору и ласточкины гнезда. Сверху его как бы и нет. Крыши плоские, заросшие сухой травой. И только полуразрушенные купола, торчащие, как спящие головы, покрытые старыми шляпами, говорят о сказочном Самарканде.

Был диспут на моей лекции «О пролетарском искусстве». Меня пощипали, но и я не остался в долгу. Мне после жали руки, но я боюсь, что не те жали, кого бы я хотел.

Полина чертовски капризничает. Ей Азия осточертела. Все в Москву тянется.

Рисую деревянные домики. В них есть узорная, своеобразная композиционная логика. Столбики со следами Персии, Индии и Китая. Такая же эклектичная роспись. Глаз не успевает получить цельное, законченное впечатление – его уже запутывает новый узор или новая вязка частей предмета, дома. Такой же пейзаж.

*13 июля*

Смотрели Шах-Зиду. Много в ней упадочного, перестроечного и переписанного. Все же умели декоративно разрешать связь постройки с пейзажем необычайно. Бирюза здесь ярче, ультрамарин гуще. Красные, желтые гуще, но может быть это и есть упадок. Улук-Бек скромнее и глубже.

*19 июля*

Дома (у нас новый домик с видом на руины Улук-Бека и Шир-Дора) хорошо и уютно. Зной невероятный. Дух захватывает. Дышать нечем.

Как будто в кузнице около раскаленной печки. Босиком трудно ходить. Я пробовал ходить и чуть не обжегся. Даже сарты и те избегают появляться на улице до прохладного ветра вечера. Наши кролики прячутся.

Я рисовал Улук-Бек.

*22 июля*

Полина меня очень волнует своими болезненными капризами. То, что сейчас туговато с деньгами, заставляет ее плакать и упрекать весь мир в ее несчастьях. Я глубоко сожалею, что вместе уехали на Восток, где отсутствие той или другой мелочи, неудачный обед – заставляют ее волноваться, часами и днями. Она совершенно непригодна для жизни вне родственников и жирных щей. Сейчас она лежит в белом платье с опухшими глазами (они прикрыты мокрой тряпкой) и воспаленным лицом. Выражение фигуры убитое и глубоко несчастное.

*26 июля*

Появился виноград густо-сиреневый и бледно-зеленый. Его продают на больших подносах красной меди. Дыни, зеленый мягкий инжир, огромные, матовые сливы. Вишня, абрикосы уже уходят. Взамен их яблоки и груши лежат в широких, плоских корзинах. Я боюсь, что при наших средствах нам не удастся всего этого вкусить.

Солнце все знойнее и знойнее. Днем не знаешь, куда девать себя. Каждый клочок тени – оазис. Единственное утешение – источник. Холодная, прозрачная вода по пояс. Когда погружаешься в него, кажется, что ты в ледяной ванне.

*27 июля*

Полину усадили на ослика, а я, товарищ Вогман и хозяин нашей квартиры, пешком окружая «всадницу», двинулись в «кишлак», где хозяин собирался нас угостить по-мусульмански. Дорога вечером после жары чудесная, виднеются тихие развалины старых храмов, неожиданные каракачи в виде огромных зеленых шаров и спешащие на осликах, окруженных пылью, деревенские жители. Полина великолепна.

Мы в кишлаке. Небольшой дворик, окруженный глинобитной стеной. Посредине на возвышении в виде театральной декорации особняк, серый, как пыль дорожная. Нас приняли в беседке, построенной специально для гостей. Купались. И сейчас же лихо взялись за фрукты. Наш «бабай» определенно впадает в транс. Что с ним? Мы все втроем строим шутливые предположения насчет его скарденности и скупости.

Пьем чай, который бабай раздает в юмористических дозах, и с животной жадностью поглощаем его фрукты, специально для нас нарванные. Его лицо полно грусти. Плов покрыт ломтиками какой-то падали. Вонь отчаянная, но мы с упорством съедаем плов, а мясо незаметно для него выбрасываем в гущу ночной зелени. Халва молится, чтобы мы обратили на нее должное внимание. Спали превосходно.

Утром т. Вогман появляется с виноградом. Я помогаю ему красть у соседа при мрачной улыбке «бабая». У нас полные карманы инжира, гранатов. Мы ждем кровавого поноса. Хозяин все мрачен. Видно, что мы его изнуряем. В 9 часов вечера Полину усаживаем на того же ослика и тихо плывем в Самарканд.

*28 июля*

Финансы мерзки. Лопухин, мерзавец, заболел холерой в Ташкенте или просто забыл о нас. Мы боимся дойти до голода. Неужели и в Самарканде придется поголодать? Меня спасают лекции, которые я свирепо и упорно читаю на самые разнообразные темы. Наш коврик и наша кошма пропадут, так как у нас нет мелочи выкупить их. Это решительно убивает Полину. Сегодня опять нет ни гроша. Мы опять пилигримствуем на толкучий рынок с моей рубахой и Полининой тряпкой. Под влиянием сих дел начинаем строить нежные планы насчет Москвы, которая нам сейчас кажется доброй и отзывчивой.

*Август*

Жара. Духота. Виноград. Дыни. Чай. Супы. Собираюсь в Ташкент. Скандалы в Самарканде.

*17 сентября*

Сегодня ночью выезжаем из Самарканда.

Унижение перед станционными зрителями, виноград, борщ на базаре, арбузы и махорка. Наблюдал разгрузку детей из голодных мест. Жуткое зрелище.

Полина возится с температурой. Инфлуэнция и нервы.

Мне подарили прекрасную персидскую книжку с литографиями.

В вагоне опять уныние и тоска.

*20 сентября*

Бегаем, как крысы ночью по трапу. Все по делам жалованья. Хочется наесться солнца, винограду и белых лепешек. Есть группа художников. 15 человек под моим руководством. Весь наш багаж покоится на перроне и производит унылое впечатление. Полина рвется в Москву, как пять месяцев тому назад рвалась из нее. Так занят, что забыл взглянуть в сторону снежных гор, всегда меня успокаивающих. Все жратва, изюм, мука. Тошнит от продовольственных дел.

*24 сентября. Самара*

Доехали в двух купе.

Теснота сказочная. И такая же вонь. Моя соседка задалась определенной целью – отравить меня. Ночью кражи. Вагон без света. Мы купили дынь для москвичей – и думаем их умиловить. На всех станциях сутолока. Спешим, торопимся, скупаем, обжираемся и со скрежетом протискиваемся в уборную, где – увы! – опять кем-то свалены мешки с продуктами.

Самара нас встретила, как и по дороге в Туркестан, вонью и грязью.

Я весь пропитан запахами мочи, борща, кожи, кала и липкого ржаного хлеба. Впечатление кошмара производят бродящие группами и в обнимку голодные дети в грязных, вонючих отрепьях. Запомнилось лицо одной девочки, у которой руки были, как у старухи. Костлявые, высушенные, желто-пепельного цвета.

Она поднимала с грязного железнодорожного пути куски кожицы дыни и обсасывала их.

У входа в приемный покой на дрогах замусоленный казенный гроб, рядом внизу возле колес слепая женщина дико оплакивает умершего. Чуть поодаль торговка луком и подсолнухом. Серый забор, такое же выцветшее небо и крепкая площадная брань милиционеров.

Спали в зале 1-го класса.

«Пробовали» два раза борщ с запахом солевой свечи.

Полина остригла волосы и, к радости нашей, уплатила всего лишь 4 тысячи. Это были наши последние деньги.

Опять мытарства у начальника станции и унижения перед милицией.

*29 сентября. Сызрань*

Были на Волге.

Я вымыл свой пиджак, отстирал свой серо-бурый платок. А главное, умылся и даже неплохо. Пейзаж бабистый какой-то. Уж больно ручной. Баржи спят, берега дремлют, вода чуть движется. Но воздух чист, и радостны дали. Полине очень понравилось сидеть и глядеть, как маленький, чуть заметный пароходик с пискливым свистом и длинным хвостом дыма прятался в берегах голубого тумана.

Позади нас русский пейзаж с березками и желтой листвой. Осень. После Туркестана как-то особенно глубоко дышалось. Белизна березок и горящее золото листвы.

Говорили и мечтали о России.

*3 октября*

Дали дрянной вагон. Промокли и простудились. Купили поросенка. Повсюду скандалы. Насилу дотащились.

Завтра будем в Москве.

## **Москва, 1921 – 1922**

*4 октября. 1921 г., Москва*

Солнечный день. Все мы надоели друг другу. И, кажется, с удовольствием разойдемся. Что готовит мне белокаменная и грязная Москва? Кажется, в воздухе какое-то безразличие и равнодушие ко мне.

Хочется заглянуть в глаза ее.

*5 октября*

Снег и хождение по учреждениям. Квартиры нет, дела опять нет. Холод, дрова, копоть и заспанное, неумытое лицо.

Хочется сбежать заранее за границу.

*13 октября*

Переехали на новую квартиру. Б. Сухаревская, 4/11, кв. 29.

Комната не плохая. Из окна – прекрасный вид на московские застройки, ящики с квадратными дырками.

Зато небо хорошо видно – как опрокинутое море.

*Начало ноября*

Полина ведет себя, как в доме умалишенных. Каждый день концерты, заканчивающиеся слезами и упреками в моей подлости и особенно скупости. Совершенно невозможно жить с ней. Сплошная санатория. И я чувствую себя больным от ее тяжелых, давящих нервов. Хочется какого-нибудь конца. Совершенно не могу работать. Мне приходится весь день тратить на раздражение, упреки глупейшие.

Каракулево пальто, бриллиантовое кольцо и еще что-то в этом роде.

В общем, какая-то тина, засасывающая меня со всеми моими надеждами, чувствами и радостями, которые мне удалось сохранить, несмотря на все тяжкие условия жизни. Мне приходится все время решать такие вопросы: год грязной, тяжелой халтуры, ни одного рисунка или масла и котиковое пальто – или...

*19 ноября*

Сегодня вечером Полина вместо брома приняла сулемы. Ее отвели (меня не было) в Шереметьевскую больницу, где ей сделали промывание. Я слышал за дверью ее отчаянные крики. Все надежды на слабый раствор сулемы. Со дня приезда в Москву сплошное невезение. Думаю и верю, что на этом закончатся испытания. Сейчас она спит в комнате нашей. Мне ее искренно жаль.

*1 января 1922 г.*

После двух месяцев мытарств, невыразимых ощущений, грязных дней с Леной и его протее, после тысячи часов в Жилкомах, Культпромах – получили магазин Мозера. Чувствую, что к неблагополучию. Компания у нас изумительно разнокалиберная, разношерстная. Не выдержим.

В магазин пришли с хлебом-солью. Расцеловались, но надолго ли?!

Мы уже деремся из-за будущих миллионов, готовы вцепиться друг другу в горло и пить жадно кровь другого. Особенно упорствует Леня. Ох уж этот Леня! Ничему он не научился или, вернее, всему.

Ищем финансистов. Я нашел Моснарком.

Что из всего этого выйдет? А вдруг ничего? Уж больно все напряженно.

*23 февраля 1922 г.*

Сегодня уезжаем в Елисаветград.

Успокоить семью и поглядеть, какой холм земли над нашей дорогой матерью вырос.

Никогда уже мне не говорить «мама» или «мать».

Мать умерла 26 января в 6 часов утра, не приходя в сознание.

### *Выставка скульптуры 1922*

На Пушкинской площади, рядом с памятником великому поэту, в старом открытом павильоне, где летом по вечерам играл духовой оркестр, открылась выставка двух умеренно левых скульпторов — Габо и Певзнера.

Выставлены были преимущественно головы. Материал — глина, гипс и пластилин. Лучи весеннего солнца, доброжелательно заглядывая в павильон, ярко освещали скульптуры. И украшали выставку. На двух фанерных щитах были расклеены серые листы с декларацией этих двух молодых скульпторов. За последние два года привыкший к манифестам, декларациям и аннотациям, я в этих афишах нашел мало нового. Тот же стиль, та же критика почетных и известных имен и те же хвастливые обещания.

Работы были, несмотря на некоторый налет левизны, пластичные и приятные. Во многих скульптурах ощущался темперамент авторов.

Выставка производила приятное впечатление.

## **Маяковский**

Когда я думаю о РОСТА, в памяти возникает образ унылого Милютинского переуллка (сейчас улица Мархлевского) с неприветливым пятиэтажным домом. Трудно себе представить, что на 5-м этаже этого дома находилась знаменитая пламенная РОСТА, что там работал Маяковский со своими помощниками — художниками-основниками Черемныхом, Малютиным и пишушим эти строки.

В РОСТА порой работали и другие художники: Дени, Моор, Левин и Алякринский, но динамичный стиль работы их утомлял и они, недолго проработав, уходили. Вот их скромный творческий актив: Моор сделал 6 плакатов, Дени — 3. Сравнительно много плакатов (9 или 10) написал друг Маяковского — Левин.

Мы, основники, часто за ночь делали три композиционных плаката и считали это обычным стилем работы в РОСТА. И эту динамичную работу, надо сказать, мы часто выполняли после горячих выступлений на утомительных диспутах. И неудивительно, что мы часто одновременно ужинали, спали и работали. В 10 часов утра мы должны были с еще влажными работами подмышкой предстать перед грозным редактором — Маяковским.



А. Нюренберг. Маяковский в РОСТА. Бумага, сангина, карандаш

Вся работа РОСТА была обдумана, организована и проведена Маяковским. В героическую жизнь РОСТА он вкладывал непостижимую энергию. Наблюдая его, Малютин и я часто спрашивали себя: откуда в нем такая мощная, нечеловеческая сила? Такой, никогда не потухающий, творческий жар? Но ответить себе не могли.

Его рабочий день начинался с раннего утра и кончался в полночь. Он писал десятки текстов для наших и своих плакатов. Писал плакаты сам. Редактировал, вносил поправки, совершенно менявшие смысл и характер плакатов. Заботился о том, чтобы все вдоволь получали бумагу, клей и краски. Без опозданий доставал для нас деньги. Бухгалтерия и касса побаивались его. И наконец вечером, чтобы отдохнуть от всех этих утомительных дел, уходил в свою рабочую Политехничку, где долго и горячо сражался со своими большими и малыми врагами. И неверными друзьями.

Много сил Маяковский тратил на ответы записочникам. В книге «Я сам» он написал: «Собрал 20 000 записок. Думаю о книге “Универсальный ответ” (записочникам). Я знаю, о чем думает читающая масса».

Я любил посещать эти героические сражения и бродить в волшебных окрестностях ума и таланта поэта.

Маяковский страстно и безостановочно курил одну папиросу за другой. Жадно пил пиво. Водку не любил. Чтобы украсить сумерки, он уходил в бильярдную, где сражался с поэтом Иосифом Уткиным или артистом Качаловым. Я до сих пор не знаю, как Маяковский, заваленный работой и заботами о РОСТА, мог еще писать стихи. Как он умудрялся выкроить время для «самолюбивой Музы». Одни из его приятелей говорили, что он любил писать рано утром, когда Москва еще спит. Когда отдохнувший за ночь мозг щедро и легко работает. Другие уверяли, что Володя привык писать стихи поздней ночью. После кофе. Когда все спят.

Здесь я вспоминаю характерное выступление Маяковского на вечере, посвященном двадцатилетию комсомола Красной Пресни в 1930 году: «Товарищи, вторая моя задача, — это показать количество работы. Для чего мне это нужно? Чтобы показать, что не то, что восьмичасовой рабочий день, а шестнадцати-восемнадцатичасовой рабочий день характерен для поэта, у которого огромные задачи, стоящие сейчас перед республикой. Показать, что нам отдыхать некогда, но нужно изо дня в день, не покладая рук, работать пером».

Так жил и работал Владимир Маяковский, которого Иван Малютин и пишущий эти строки ласково называли «наш Маяк».

\*\*\*

Летом 1920 года, узнав, что Маяковский собирает художников и налаживает в РОСТА выпуск агитационных плакатов, я отправился к нему. РОСТА помещалось в Милютинском переулке. Пятый этаж, замызганная лестница, фанерные коридоры. Меня поразила комната, в которой Маяковский писал, раздавал тексты и принимал работу: небольшая, неприветливая. Пахло клеем, табаком и гнилой бумагой. На фанерных стенах висели ярчайшие плакаты — Окна сатиры.

— Ну вот... очень хорошо, — сказал он, не выпуская изо рта папиросу. Голос звучал густо, тепло. — Очень хорошо сделали, что пришли. Нам нужны работники. Я верю, что все художники придут в РОСТА. Только здесь возможна настоящая творческая художественная жизнь. Сейчас надо писать не тоскующих девушек и не лирические пейзажи, а агитационные плакаты. Станковая живопись никому нынче не нужна. Ваши меценаты думают теперь не о Сезанне и Матиссе, а о пшеничной крупе и подсолнечном масле... Ну, а Красной Армии, истекающей на фронтах кровью, картинки сейчас ни к чему.

Я согласился с ним.

— Итак, да здравствует агитационный плакат! Завтра в десять часов утра вы уже должны быть с первой работой.

Получив десяток листов газетного срыва, несколько пакетов остро пахнувших анилиновых красок, столярного клея и тему (Маяковский написал ее тут же, при мне, на листке блокнота), я с колотившимся сердцем бросился домой.

В творчестве каждого из нас Маяковский умел находить хорошее, свежее, новое и окружать это непередаваемой сердечной теплотой. Особенно, мне казалось, он ценил творчество Малютина.

— Bravo, Малютин! Ай да Малютин! — повторял он.

В творчестве Малютина он любил редкий, неподражаемый юмор. У этого талантливого художника все было пронизано тонким чувством смешного. Малютин знал о любви к нему поэта.

Поговорив о текущей работе и позавтракав (бутерброды, пиво), Маяковский уходил к себе в мастерскую. Посредине ее на козлах лежали запачканные краской фанерные щиты. На этом импровизированном столе Маяковский написал все свои плакаты. Как и тексты, плакаты он писал быстро. По два-три «Окна» в день. Насыщенный и лаконичный рисунок, яркие тона, слитые с



острым, ударным текстом. Помогала ему Лиля Брик. Маяковский считался с ее умной критикой и часто обращался к ней за советом.

\*\*\*

Думаю, что не преувеличу, если скажу: ни одна бригада поэтов, даже очень талантливых, не могла бы заменить одного Маяковского.

Работоспособность его казалась мне беспримерной. Трудно передать удивление и восторг, какие я испытывал, наблюдая деятельность своего «РОСТАвского» руководителя. Обычно я усаживался в углу кабинета, заваленного плакатами и газетным срывом, и с нескрываемой жадностью смотрел на движения и мимику Маяковского.

Поэт сидит за старым столом, на ветхом венском стуле. На нем расстегнутый ватный пиджак с меховым воротником. На голове добротная каракулевая шапка, сдвинутая на затылок, и кремовое шерстяное кашне. Крепко и смело вылепленное смуглое лицо окутано табачным дымом. В большой мускулистой руке прыгает карандаш. Поэт придумывает темы для будущих «Окон РОСТА». Десять, пятнадцать — сколько нужно. В каждой — от четырех до тридцати строк. Тексты «Окон» Маяковский писал с непостижимой быстротой: за час бывал готов десяток сложных рифмованных тем. Мне это казалось чудом. Написав, он раздавал темы художникам: Черемныху — сатирические, Ивану Малютину и мне — юмористические и эпические. Себе он оставлял темы героические.

Бывали случаи, когда тем не хватало. Тогда Маяковский хватал газету и, на минуту погрузившись в нее, находил новые темы. Так было, когда он нашел для меня индусскую тему:

Взгляд киньте, что делается в Индии.

Меня, помню, поразили шлифовка фразы на лету и необычность рифмы. Тема случайно не была мной использована. Я ее позднее нашел затерявшейся среди старых бумаг и передал в музей Маяковского.

Ежедневно в десять часов утра работники РОСТА собирались вокруг Маяковского: грузный, молчаливый и трудолюбивый Черемных, веселый балагур Малютин и я. Иногда приходили Левин и Лавинский.

Маяковский принимал нашу работу на ходу. Мнение свое высказывал резко и откровенно, смягчал свои слова только тогда, когда перед ним были плакаты Черемныха. Поэт очень высоко ставил все то, что делал этот мастер карикатуры, и многому научился у него.

Малютин и я часто наблюдали, как Маяковский, заимствуя у Черемныха те или другие образы, стремился их по-своему передать. Маяковский и не скрывал этого.

— Это я под влиянием Михал Михалыча сделал, — откровенно говорил он.

Малютин Маяковский любил и ценил, как художника щедрого, настоящего смеха. Часто, рассматривая его плакаты, Маяковский повторял:

— Здорово, Малютин. Очень смешно и очень хорошо! Bravo! Поэту нравилась малютинская страсть ко всему новому в искусстве. Малютин в то время сильно

увлекался творчеством Сезанна и некоторые «осезаненные» плакаты свои подписывал: «Иван Малютин *а ля* Сезанн».

Сам Маяковский работал над «Окнами» с виртуозностью, только ему одному присущей. Иногда он делал углем контур, а Л.Ю. Брик заливала рисунок краской.

\*\*\*

Узнав из газет, что в Москве отмечено несколько случаев тяжелого желудочного заболевания и что источником инфекции является продаваемый на улицах в неопрятной посуде квас, Маяковский немедленно написал для плаката предупредительный текст:

Побалуешься кваском,  
Завопишь потом баском.

\*\*\*

Однажды на жарком диспуте о путях советской живописи я настолько увлекся страстным спором, что забыл о ждущей меня дома срочной работе. Была уже полночь, когда я вернулся в свою холодную комнату. Надо было приготовить ужин и написать около двадцати пяти листов (составлявших три «Окна»). Я одновременно ел, дремал и работал.

К утру работа была окончена. Быстро свернув еще сырые плакаты, я устремился в РОСТА. На Сухаревской башне часы показывали ровно двенадцать. Итак, я опоздал на целых два часа. Я знал, что Маяковский мне этого не простит.

— Маленько опоздал... — сказал я подчеркнуто мягко, кладя на его стол плакаты. — Нехорошо... Сознаю.

Маяковский мрачно молчал.

— Я плохо себя чувствую, — безуспешно пытался я смягчить его гнев, — я, очевидно, болен...

Наконец Маяковский заговорил:

— Вам, Нюренберг, разумеется, разрешается болеть... Вы могли даже умереть — это ваше личное дело. Но плакаты должны быть здесь к десяти часам утра. — Взглянув на меня, он усмехнулся и полушепотом добавил: — Ладно, Нюренберг, на первый раз прощаю. Деньги нужны? Устрою. Ждем кассира. Не уходите.

В РОСТА деньги выплачивали два раза в месяц. В кассу мы приходили с мешками, так как получка иногда представляла объемистую и довольно увесистую кучу бумажек.

Получив деньги, мы отправлялись на Сухарев рынок, где у мешочников можно было достать муки, украинского сала, махорки.

\*\*\*

28 декабря 1921 года после приема наших плакатов Маяковский, сверкая глазами, торжественно заявил:

— Друзья, начальство РОСТА за нашу работоспособность и энтузиазм решило нас наградить новогодним пайком. Каждый из нас получит восемь кило конины

и десять кило мороженных яблок. Завтра в 11 часов дня вы должны прийти с санками и тарой на Никольскую, 14. Во дворе увидите вывеску: Продуктовая база РОСТА. Вас там будут ждать. Не опаздывайте. Все.

И, улыбаясь, с комической серьезностью добавил:

— Не набрасывайтесь на паек. Умейте себя вести прилично и достойно.

Новый год мы встречали достойно и весело. И сытно.

\*\*\*

По вечерам часто собирались у Осмеркина. В его большую и светлую комнату приходили Кончаловский, Лентулов, Малютин. Маяковский появлялся редко. С его приходом вечеринки стремительно превращались в бурные диспуты.

Поэт торжественно усаживался в качалку и, ритмично покачиваясь, снисходительно спокойно начинал:

— Все натюрмортите и пейзажите... валяйте, валяйте...

Мы настораживались.

— Конечно, все это для фронта и для Донбасса. Вот обрадуете бойцов и шахтеров. Спасибо скажут. Утешили москвичи. Дай им бог здоровья...

Лицо Осмеркина делалось бурным.

— Вы хотите запретить живопись? — спрашивал он, еле сдерживая свое раздражение.

— Да, да, я ее запрещаю, товарищ Осмеркин.

— Вы бы всех загнали в РОСТА...

— И загоню!

— Тоскливо станет...

— Да, натюрмортистам и пейзажистам будет невесело.

Спор явно приближался к ссоре. Чтобы отвлечь внимание спорящих, жена Осмеркина приносила огромный, покрытый копотью чайник с бледным морковным чаем и блюдо с тощими, серыми лепешками. Пожевав лепешку, Маяковский морщился и ядовито бросал:

— Вкусно, как ваша станковая живопись.

\*\*\*

Иногда к себе в гости приглашал член «Бубнового Валета», талантливый живописец — Куприн. Человек, умевший умно бороться с наседавшей на него тяжелой нуждой. Чтобы отвлечься от этой утомительной борьбы, он, кроме живописи, занимался музыкой.

Он сам построил домашний орган и играл нам на нем свои этюды. Часто спрашивал заинтересованно и недоуменно:

— Ну как, нравится? Говорите откровенно!

Отсутствие в продаже красок и кистей его не волновало. Он доставал цветные порошки, льняное масло и на литографском камне натирал для себя (а иногда и

для нас) масляные краски. Он научился делать кисти, которые были пропитаны его дружелюбием.

\*\*\*

Свое стихотворение «Необычайное приключение...» Маяковский прочел нам на вечере у М.М. Черемныха. Поэт приехал из Пушкина, где он несколько дней отдыхал и работал. Он привез новое произведение и хотел его прочесть «своим». Мы собрались на квартире Черемныха (она находилась в доме РОСТА). Были: Н.М. Керженцев (заведовавший тогда РОСТА), И.А. Малютин, О.М. Брик, я и моя жена.

Гостеприимные хозяева угощали нас (это в то-то время!) чудесными сибирскими пельменями и коньяком.

После ужина Маяковский прочел «Необычайное приключение...»

Читал он в тот вечер с особенным подъемом. Когда он своим мощным голосом произнес:

Светить —  
и никаких гвоздей,  
Вот лозунг мой и солнца! —

мы бросились к нему, почувствовав непреодолимое желание пожать ему руку, обнять и поцеловать его.

— Как настоящие алкоголики. Лезете целоваться, — ворчал он.

\*\*\*

*Весна 1922 года, 22 мая.*

На запыленных, пустующих окнах магазинов появились большие белые афиши. Жирным шрифтом на них было напечатано: «Мы и ЛЕФ». Диспут. Политехнический музей. Вход бесплатный. Начало в 6 часов вечера.

Я рассказал об этой афише заведующему отделом искусств в газете «Правда». Он равнодушно меня выслушал и сказал:

— Сходите в Политехничку, поглядите и послушайте. Если будет интересно — напишите сто – сто пятьдесят строк.

Я согласился.

22 мая вечером, захватив альбом для набросков и блокнот для записей, я отправился в Политехничку. Народу было немного. В основном художники и скульпторы с Верхней Масловки. Увлечение диспутами в те дни уже начало угасать, и никакими яркими афишами затащить народ в музей нельзя было.

Доклад о том, как создавался АХРР, читал художник Кацман.

Неожиданно на сцене появился Маяковский. Он был подобен грозовой туче. Подумать только — в Политехническом музее, в его рабочем кабинете, бесцеремонно расположились его злейшие враги — ахрровцы и ведут себя так, будто это их музей! Может ли он молчать?

Кацман читал монотонно (сохраняю стиль и язык докладчика):

«В чайной около завода мы обедали весело и шумно. С нами обедали извозчики, рабочие и деревенские мужики. Паша Радимов читал свои стихи. Немного подкрепившись, мы еще более радостно настроенные идем к заводу. Объясняем, кто мы и зачем.

Нас понимают без пояснений.

Всячески помогают. Ведут нас в литейную, которую я лично никогда не видел раньше».

Тут Маяковский, не выдержав, вскочил на трибуну и во весь свой мощный голос бросил в зал:

— И с таким «докладчиком» вы сюда пришли, чтобы нас громить???

В зале наступила напряженная тишина.

В этот момент на сцене появился художник и поэт Павел Радимов. Увидев его, Маяковский бросился к нему и, не стесняясь окружающих его художников, грубо обругал его поэзию.

Радимов весело поглядел на Маяковского и молча прошел мимо. Мужество и сдержанность Радимова меня восхитили. Другого поэта такое грубое нападение сбило бы с ног.

— Кто хочет выступить? — спокойно спросил председательствовавший Радимов.

К сцене несмело направился художник Богородский. Увидев его, Маяковский вспылал еще больше и, погрозив кулаком, крикнул:

— Федя, вернись на свое место!

И Федя покорно вернулся на свое место.

Так «хозяин Политехнички» поступал со всеми пытавшимися выступить знакомыми художниками. Диспут был сорван.

Впервые я видел Маяковского таким возбужденным и раздраженным.

\*\*\*

Неприязнь Маяковского ко всему устоявшемуся в искусстве, стертому временем и пошлomu была исключительно острой. Он ненавидел все проявления штампованных форм. Вспоминаю его выступление на одном собрании в редакции «Правда» в связи с проектом издания нового сатирического журнала, свободного от «академической юмористики». Долгое время, как всегда в этих случаях бывает, мы все бились над тем, как назвать журнал. Обсуждалось много названий, но ни одно не удовлетворяло собравшихся. Маяковский предложил подчеркнuto простые названия: «Махорка», «Мыло», «Мочалка», «БОВ» (Большевистское веселье). Остановились на «БОВе».

Традиционный тип художника, длинноволосого, неопрятного, с широкой шляпой и с этюдником на плече, раздражал его.

— Богема! — говорил он тоном, придававшим этому слову характер крепкого ругательства.

Встречая нас на улице с этюдниками и холстами, он кидал нам:

— Попы во облачении!

В стеклянном зале ВХУТЕМАСа, рядом с лихим лозунгом «Изучай трансконтинентальные лучи!», висел другой в духе Маяковского: «Расстригли попов — расстрижем длинноволосых академиков!»

Вхутемасовцы справедливо считали Маяковского своим вождем. Их привязанность к нему была настолько велика, что они не знали, как ее лучше выразить.

Он часто бывал у них. Приход его был шумным праздником.

Окружив поэта тесным, крепким кольцом, вхутемасовцы увлекали его в холодное здание. Он любил читать им стихи. И, пожалуй, нигде его могучий голос так победно не гремел, как во вхутемасовских залах.

По окончании чтения, окруженный кольцом друзей, он попадал на двор (знаменитый вхутемасовский двор, похожий в то время на Запорожскую Сечь) и наконец на улицу Рождественку. И только тут кольцо разжималось. Его отпускали до «ближайшего дня».

\*\*\*

Уезжая в Америку, друг Маяковского Давид Бурлюк вынужден был бросить в мастерской все свои работы на произвол судьбы. Чтобы спасти их, Маяковский достал большую телегу, погрузил на нее вперемешку все полотна (некоторые были в рамах) и отправил их на Красную Пресню к одному фотографу, приятелю Бурлюка. На Трубной площади мне посчастливилось встретиться с этой необыкновенной телегой, плотно груженной живописью. Телегу сопровождал пожилой ломовой. На крутом повороте в сторону Цветного бульвара телега накренилась и на мостовую свалились два полотна. Я подбежал к ним и поднял их. Поравнявшись с ломовым, я ему громко сказал: «Остановитесь, дядя! Вы уронили картины!» Но ломовой, лениво обернувшись, равнодушно махнул рукой и сказал: «Бери их себе», взмахнул кнутом и погнал лошадь. Я взял холсты и отнес их домой. Тщательно промыв их, я увидел два пейзажа импрессионистской школы. Янтарные сосны на фоне синекобальтового неба. Живопись яркая, пастозная. В правом углу была подпись: «Давид Бурлюк».

Через несколько дней, встретив Маяковского, я рассказал ему об этом.

— Вас, Нюренберг, — сказал он, улыбаясь, — поздравить надо! Вы разбогатели. У вас два ценных Бурлюка. Берегите их!

\*\*\*

Многие агитвагоны, отправлявшиеся на фронт, расписывались роставцами. Вагоны эти стояли на Курском вокзале, на запасном пути. Расписывались они с двух сторон по нашим эскизам и выглядели необычайно ярко и красочно. В работе нам активно помогала блестящая бригада всегда веселых трафаретчиков из ОБМОХу (Общество молодых художников). Работа велась в боевом порядке. Медлить нельзя было ни одного часа. Маяковский сам следил за этой работой: он не только писал тексты для лозунгов и эскизы для росписи, но и вникал во все детали работы художников. В спешке подмастерья часто делали ошибки в тексте и в рисунке. Маяковский знал об этом. Не доверяя им, он лично отправлялся на вокзал, чтобы проверить, как выполнена работа.

\*\*\*

Маяковский был мастером короткого, ударного спора. Его неподражаемое умение одной, двумя фразами сбить с ног противника, вызывало удивление. Зная это, мы старались не затевать с ним острых споров. И особенно о поэзии. Тут он был беспощаден. Но как-то раз в мастерской Осмеркина, где были его постоянные гости — Кончаловский, Лентулов, Малютин и я, — неожиданно вспыхнул очередной спор между Осмеркиным и пришедшим Маяковским. Осмеркин защищал поэзию Северянина.

— Плохой поэт! — воскликнул Маяковский. — Пошлый мещанин, поэт второго сорта третьего разряда...

— Завидуете, Владимир Владимирович! — воскликнул Осмеркин. — Обидно вам, что звание короля поэзии не вы, а он получил.

Маяковский рассмеялся.

— Завидовать могу только Александру Сергеевичу...

— Ну, а как вы относитесь к таким поэтам... — и Осмеркин назвал группу наших советских поэтов.

Но Маяковский все бросал: «Второй сорт пятого разряда, третий сорт десятого разряда...»

Желая поддержать Осмеркина и поддеть Маяковского, я сказал:

— Владимир Владимирович, у вас все поэты второго, третьего и пятого сорта. Неужели у вас нет ни одного поэта, которого вы бы считали первосортным и перворазрядным? Поэта, которого вы любите и цените?

— Есть, — ответил Маяковский.

— Назовите, — сказал я.

Наступило молчание. Все мы насторожились и разглядывали Маяковского.

Метнув взгляд на Осмеркина, потом на меня и вскинув голову, Маяковский громко и уверенно сказал:

— Пастернак!

\*\*\*

Сегодня Маяковский нам в РОСТА рассказывал о расцвете в холодной и голодной Москве поэзии.

— В Союзе писателей, — говорил он, — я узнал, что там зарегистрировано уже свыше двухсот больших и малых поэтов.

— Неплохо, — добавил он, улыбаясь.

\*\*\*

Познакомился Маяковский с картинами Пикассо во время частых посещений замечательной коллекции Щукина.

Не все в творчестве Пикассо было близко Маяковскому. Поэт не принимал кубизма и выступал против метода, звавшего к разрушению в картине формы. В творчестве Пикассо он ценил его неуязвимый новаторский дух. Маяковский глубоко верил, что революционное искусство не примирится с академическими

методами. Он говорил: «Чтобы передать октябрьскую героику, нужны новые живописные средства выражения. Нельзя писать портреты красногвардейцев в духе голландских художников XVII века или в стиле передвижников XIX века».

Но надо сказать, что с нашими ахрровцами Маяковский воевал не потому, что он был против реализма, а потому, что их реализм был академичен и часто «попахивал фотографией».

Я помню плакатную фразу, брошенную Маяковским на одном из диспутов: «Советский художник должен писать картину, никем еще до него не написанную, и в таком духе, какого еще до него не существовало. Новые идеи принесут новые формы. Надо вырвать искусство из плена старых традиций. Художник-коммунист — это, прежде всего, новатор».

Спустя пять лет, Маяковский, правда, должен был амнистировать «музейного Рембрандта», как он выражался.

Мало художников, знающих, что первым плакатистом, писавшим красноармейцев и рабочих одной красной краской — киноварью (без обводки и светотени), был Маяковский. Теперь многие издательские художники широко пользуются этим новым живописным приемом, но никто из них не знает, кто был изобретателем киноварных героев.

Маяковский часто говорил, что оформление — это высшая художественная инженерия. Художники индустрии в РСФСР должны руководствоваться не эстетикой старых художественных пособий, а эстетикой удобства, целесообразности, конструктивизма. Защищая, например, производство новых обоев, он писал: «Человек, выпустивший какие-нибудь отвратительные обои, должен знать, что их некому всучить, что они драть будут его собственный глаз со стен клубов, рабочих домов, библиотек».

Штамп, безвкусице и пошлости была объявлена жестокая война. Все молодые оформители-инженеры примкнули к этой войне и свои творческие силы отдали борьбе за освобождение бытовых вещей советского человека от безвкусицы и пошлости. И надо признать, что благодаря их энергии и труду наш оформительский мир в те дни зажил полнокровной жизнью. Создавалась новая бытовая эстетика.

\*\*\*

Свои стихи в 1922–1923 годах Маяковский печатал в типографии, находившейся при ВХУТЕМАСе на Рождественке. Начальник наборного цеха, мой брат Лев, горячий энтузиаст новой полиграфии, мне рассказывал: «Придет, бывало, в типографию, и сразу становилось весело. Все бегут в наборный цех. Маяковский пришел! Принесет подмышкой большой сверток. В нем пиво, жареные куры, огурцы. Дружески нас угощает, сам пьет и ест. И рассказывает забавные истории. Рабочие его очень любили.

Конечно, мы его всегда охотно печатали. За день до отъезда за границу, будучи в типографии, Маяковский пригласил нас прийти попрощаться на вокзал. Мы пришли. Потачил он нас в ресторан и угостил хорошо. Выпили мы с ним за его отъезд, успехи и попрощались с ним».



\*\*\*

— Друзья, — обратился к Черемныху и ко мне Маяковский, — по просьбе редактора «Раненого красноармейца» я вас отправляю в его редакцию. Надо срочно оживить и украсить журнал.

И, понизив голос, добавил:

— Редактор Аленов — человек весьма любезный и славится своим легендарным гостеприимством, а посему к вам просьба — скромность не терять. Благословляю вас! Пошли!

Мы отправились к Аленову. Принял он нас торжественно и тепло. Мы немедленно взялись за журнал и с повышенным энтузиазмом поработали три дня.

Оформили два номера — один ближайший, другой запасной.

Черемных преимущественно делал обложки, я — иллюстрации к стихам и прозе. Стихи писали Арго, Адуев и Одинцова, прозу — Баратов, Аркадьев и Смородинов.

Работа наша редактору понравилась. Прощаясь с нами, он, кроме двух мешочков, наполненных измятыми бумажными деньгами, подарил нам два пакета с красноармейскими пайками (буханка черного хлеба, пакетик сахара, кусочек сала и две пачки махорки) и дружески сказал:

— А это, дорогие художники, вам за энтузиазм!

Редакцию «Раненого красноармейца» Черемных и я посещали два раза в месяц. Мы, конечно, охотно там работали, радостно ощущая особенно ценное в то суровое время тепло и гостеприимство.

Прошло месяца три. Маяковский, как-то встретив нас, весело бросил: «Что, хорошо на армейских харчах? Молодцы! РОСТу не осрамили!»

За время работы в «Раненом красноармейце» я посетил много военных больниц и сделал большое количество зарисовок больных. Накопилось около ста работ. Акварели, грифельки и уголь. Я хотел их кое-как оформить (картона и багета тогда достать нельзя было) и устроить небольшую выставку. Но до экспозиции я решил показать работы Маяковскому. Я пошел в РОСТА после завтрака.

Маяковский в мастерской сидел на табурете и после завтрака пил пиво. Я подумал: удачный момент. После пива — добрее.

— Я, Владимир Владимирович, хочу вам показать свои работы, отобранные для выставки.

— Давайте! — дружески сказал он.

Свои модели я обычно рисовал в больничной обстановке, стараясь сохранить первое впечатление. Мне хотелось, чтобы зритель мог сразу почувствовать во всем душевное состояние больных. И порой казалось, что мне удалось схватить и передать его.

Разложив на полу и скамьях свои бедно оформленные работы, я мягко сказал: «Эта серия зарисовок нервных больных».

Маяковский внимательно рассматривал мои акварели и рисунки и мрачно молчал. Потом сурово закурил. Я поглядел на его лоб. Хорошо знакомая нам,

ростовцам, глубокая продольная морщина была ярко выражена. Я приготовился к защите.

— Скажите, для кого это вы творили? — сухо спросил он. — Для красноармейцев, рабочих, интеллигенции? Никому такое творчество не нужно, — уже резко добавил Владимир Владимирович. — И вам оно не нужно.

— Почему?

— Потому, что оно нездоровое, патологическое... Да, да...

— Мне казалось, что жесты, движения, глаза этих людей заслуживают внимания художника.

— Не художника, а психиатра. Только его... Ему и отнесите весь этот больной товар...

И помолчав, не глядя на меня, добавил:

— А нам нужно искусство здоровое, полнокровное, сильное.

Обсуждение, я понял, кончилось. Я собрал свои посрамленные работы и, не прощаясь с поэтом, ушел. Интерес к выставке после этого показа стал улетучиваться и с наступлением весны с цветущими садами совсем пропал.

\*\*\*

Узнав о смерти Маяковского, я бросился на Таганку в его квартиру. Быстро поднялся по лестнице на площадку. В приоткрытой двери увидел незнакомого человека с каким-то большим цветным свертком в руке. Человек спешил и держал сверток осторожно впереди себя. За человеком я увидел художника Денисовского.

— Что это? — спросил я его.

— Мозг Маяковского... Володю только что вскрывали... Это работник института мозга.

Помню, в угловой комнате с Маяковского торопливо снимали маску скульпторы Меркуров и Луцкий. Сильно пахло хлороформом. Молча входили и уходили какие-то люди.

На улицу Воровского я отправился рано утром. Хотелось попрощаться с Маяковским, зарисовать его. Я захватил карманный альбом и мелки.

Весь двор Дома Писателей и прилегающая к нему улица Воровского были заполнены осиротевшей молодежью. С большим трудом мне удалось пробраться до дверей центрального зала, где находился гроб. Большая студенческая дружина охраняла вход в этот зал. Начальник охраны, скульптор Лавинский, увидев меня, сказал студентам:

— Пропустите, это свой!

Я прошел в зал. Огромный, пустой, мрачный. У стены, против настержь открытых больших окон, на двух столах в красном гробу, одетый в темно-серый костюм лежал Маяковский. Я подошел к нему. Вынул альбом и начал рисовать.

Я долго вглядывался в лицо поэта, хорошо понимая, что больше никогда его не увижу. Не пропускал ни одной мелочи, жадно пряча их в своей памяти. У меня и сейчас, через тридцать девять лет, сильно бьется сердце, когда я пишу эти

строки. Минутами мне казалось, что в гробу лежит другой Маяковский. Слабый, опечаленный и очень усталый. Запомнился по-детски приоткрытый рот. В прилипших ко лбу волосах сохранились кусочки гипса — остатки поспешно снятой скульптором маски. Я увлекся рисунком. И вдруг почувствовал, что кто-то стоит позади меня. Я обернулся. Поэт Пастернак. Мы обменялись взглядами. Лицо Пастернака показалось мне черным, потухшим. Я постоял еще минут пять. Из окон плыли густые запахи, щедро расточаемые московской весной.

Я закончил рисунок, попрощался навсегда со своим дорогим, незабываемым руководителем РОСТА и, оставив двух любивших друг друга поэтов, вышел во двор, в гущу опечаленной молодежи. По притихшим улицам, растянувшись на два квартала, медленно, скорбно плыла огромная толпа. Над ней сурово возвышался обитый листовым железом грузовик с красным гробом.

Когда грузовик с красным гробом дополз до ворот крематория, его плотно окружила толпа молодежи. Все усилия милиции вытащить грузовик из крепких объятий толпы оказались безрезультатными. Грузовик стоял недвижим, будто его приковали к земле. Образовалась пробка.

Я решил зарисовать эту драматичную сцену. Когда-нибудь в будущем, думал я, равнодушный к Маяковскому критик, увидев мой рисунок, загорится желанием написать статью о том, как молодежь хоронила своего любимого поэта.

Устроившись за толпой у кирпичной стены, я открыл блокнот и начал рисовать. Я настолько увлекся рисунком, что не заметил, как позади меня появилась молодая женщина. Приблизившись ко мне, она схватила мою руку и сильно ее сжала. Я удивленно поглядел на женщину. Это была Юлия Брик! Я не верил своим глазам. Юлия Брик!

— Как вы попали сюда? — спросил я.

— Поездом из Берлина в Москву, — ответила она, — а с вокзала прямо сюда...

Я разглядел ее. Это была не та Юлия Брик, с которой я рядом трудился над плакатами РОСТА. За несколько скорбных дней она сильно осунулась. Чтобы немного отвлечь ее от печальных переживаний, я спросил ее:

— Не кажется ли вам, Юлия, что все это — страшный сон?

— Нет, не кажется... Это страшная явь!

И, помолчав минуту, она тихо, полупшепотом сказала:

— Поверьте мне, Нюренберг, если бы я была здесь — этого не было бы...

Я хотел ей ответить, но ее около меня уже не было. Она быстро исчезла, точно растаяла.

## **Набросок для радио-интервью В.Д. Дувакину «Мысли о Маяковском, о работе в РОСТА, о Лиле Брик и „защитниках“»**

У Маяковского три образа.

1-й образ – человек-глина.

Мягкий, сердечный, склонный к доброте. Любовь к людям, животным. Делится тем, что с трудом им достигнуто. Пример: выплата денег в РОСТА.

Воля, нуждающаяся в подпорке. Примеры: завтраки в РОСТА, люди на побегушках.

Воля без хребта. Примеры: случай в РОСТА. Лиля – всадница:

– Где ты, Володя, шатался?

– Володя, бросай работу! В 4 ч. ты должен выступить.

Володя подчинялся.

Поэма «Люблю» вызвала раздражение читателей.

В гробу Маяковский выглядел, как ребенок.

На диспутах Маяковский позволял себе резкие высказывания:

в адрес поэта Радимова: «Вы поэт говененький!»

Лидину заявил: «Вы видны только под большим микроскопом».

Богородскому угрожал кулаком, когда тот хотел выступить на диспуте «Мы и Леф».

Пикировка в мастерской Осмеркина, куда Маяковский ходил, чтобы часок посидеть в обществе жены хозяина:

– Осмеркин, помойте руки. Они у вас грязные!

Осмеркин терпеть не мог Маяковского.

2-й образ – мягкий мрамор.

Человек, носящий маску всегда, играющий актера.

Наигранный остряк. Цирковое остроумие. Позерство, которое часто его утомляло. Отсутствие тонко обработанных острот. Юмор грубый и наигранный.

Теперь весь его «диспутский» юмор не звучит, а если звучит – то бедно.

Он первый дал образ рабочего и красноармейца, написанных чистой киноварью.

Часто я наблюдал Маяковского во время раздачи плакатных тем (в Окнах РОСТА). Это был виртуоз. Беспремерный сочинитель. Нравились мне его стиль и ритмизация.

Казалось, что русский язык его любил и охотно ему подчинялся.

3-й образ – серый гранит

Воля. Хорошо и крепко организованная. Весь интеллект был ею окрашен.

Умение вести свое душевное, творческое хозяйство. Властная дружба с поэзией.

Власть над словом. Изобретательство. Область, куда только он один мог проникнуть. Куда ни Брики, ни друзья, ни критики не могли пробраться. Характерно, что ум его в это время шел и развивался поэзией. Это был ум, рожденный его поэзией.

О работе в РОСТА:

Маяковский знал всех нас, как резаных. Сразу писал – эти темы для Малютина, эти для Нюренберга. Редко бывало, чтобы его спрашивали, в каком плане, как делать. Единственное, что он давал в виде постскриптума – «сделать к 10 часам». А как и что, никогда не указывал, считая, что это дело художника. И он это очень уважал.

Когда Маяковский встречался на диспутах и в жизни с человеком, который больше его знал, то он очень осторожно отходил. Очень уступчив был в отношении этих людей. Если он встречал человека, который в совершенстве знал плакатное дело, то он сразу менял весь этот стиль, переходил на другие рельсы и перед нами был не тот Маяковский. Это было в его характере.

И вот такие отношения были между Маяковским и Черемных. Маяковский необычайно высоко уважал и чтит Черемных, и очень уступчив был. И если Черемных говорил, что это нехорошо, то Маяковский редко спорил. Он как-то пассивно коррективы вносил.

О Лиле Брик:

На похоронах Маяковского, около крематория она мне высокомерно сказала: – Если бы я была здесь, то этого бы не случилось!

Запись Лили в Книге отзывов на моей выставке:

«Когда мы (!) в РОСТА трудились...»

Как Лиля отнеслась к моей статье о Маяковском. Читала статью моя дочь Неля Нелина. Замечания Лили раздражали даже ее собственного мужа Катаняна.

Волевая женщина. Самоуверенная, эгоцентричная.

К Маяковскому относилась, по преимуществу, как наставница, воспитательница. Часто как сестра. Порой – как строгая мать.

Любила рекламу, хвастаться. Маяковский охотно подчинялся ее воле, ее вкусу, ее мере вещей.

При всех ее отрицательных сторонах характера и стиля она в жизни Маяковского часто и ощутимо играла роль положительную.

Выпады в последнее время против Л. Брик считаю работой людей неглубоких, не умеющих объективно разбираться в вещах. Они, по-моему, только пачкают Маяковского. Поэт этих «защитников» здорово почистил бы!

14 июня 1969

## **Мой курс во ВХУТЕМАСе**

В 1922 году Совет ВХУТЕМАСа пригласил меня читать лекции по западному искусству. Читал я два раза в неделю, и так как голод по реалистической

живописи во ВХУТЕМАСе сильно ощущался, то я решил прочитать цикл лекций о реалистических школах: барбизонской, импрессионистской и постимпрессионистской. Учитывая популярность в то время Пикассо, я подготовил две отдельных лекции о его творчестве. Программы были утверждены вхутемасовской профессурой, и я приступил к чтению лекций.

Моя задача как лектора ВХУТЕМАСа заключалась в том, чтобы доказать, что портрет Мане лучше портрета, написанного Пикассо, и что Пикассо — великий экспериментатор новой композиции. Но, совершенно отойдя от натуры, он в первые годы увлекался импрессионистами, постимпрессионистами и был реалистом. А потом, порвав связь с натурой, создал собственную натуру, им выдуманную.

\*\*\*

Во ВХУТЕМАСе были следующие факультеты: живописный, скульптурный, графический, монументальный, производственный и театральный.

На живописном факультете преподавали: Кончаловский, Машков, Лентулов, Кузнецов, Герасимов, Архипов, Древин, Шевченко, Осмеркин, Куприн, Шестаков, Храковский.

На графическом: Фаворский, Кардовский, Митурич.

На скульптурном: Голубкина, Королев, Ясиновский.

На производственном: Панова, Родченко и Татлин.

На монументальном: Чернышев.

На театральном: Федоровский.

Художники Кандинский и Малевич преподавали только в начале основания ВХУТЕМАСа. Около года. Потом они уехали в Петроград.

Дисциплины «цвет, объем и пространство», считавшиеся обязательными для студентов всех факультетов, охотно изучались вхутемасовцами.

\*\*\*

Занятия проводились в большом неотапливаемом зале. Одет я был в зимнее пальто и валенки. Мои слушатели, большей частью комсомольцы, участники Гражданской войны, одетые в поношенные ватники и выдавшие виды шинели, вразвалку сидели на ящиках и скамьях. Лекции записывали в рисовальные альбомы. Кафедра стояла на дощатых подмостках и выглядела унылым символом вхутемасовской бедности.

Над моей головой висело большое красное полотнище, на котором жирным шрифтом было написано: «Музей — кладбище искусства». По бокам висели два транспаранта с сияющими надписями: «Боритесь за новые формы искусства» и «Освободитесь от плена традиций».

Порой мне казалось, что слушатели не разделяют мои взгляды на современную живопись, но по запискам, которые я получал после лекций, становилось понятно, что аудитория великолепно разбирается во всем том, о чем говорилось. Дискуссии о Пикассо после моей лекции продолжались неделю. Вспоминая теперь это грозное время и необыкновенную аудиторию, перед которой

выступал, я удивляюсь своей смелости. Только молодость и революционный дух могли меня поддержать.

Лекции я часто заканчивал мыслью Игоря Грабаря: «История искусства не знает ни одного великого мастера, который избежал бы влияний на него других мастеров, иногда даже менее значительных. Без этих взаимоотношений не было бы вообще стройности и закономерности в поступательном движении мирового искусства».

\*\*\*

Студентов очень занимало сравнение творчества Мане и Пикассо. В своих лекциях я пытался доказать, что творчество великого импрессионистского мастера Эдуарда Мане ближе нам, чем творчество выдающегося новатора Пабло Пикассо. Что оба они были учениками старых мастеров, много заимствовали у них, но эклектиками не были. Мане многое брал у Гойи, Веласкеса, Гальса и японцев, но стиль, созданный им, был свободен от заметного влияния этих гениальных художников. Во всем, написанном им, Мане был оригинален и своеобразен. Он создал новый реалистический портрет. Он сумел найти в современных ему людях новые черты характера, душевные движения и показать их психологию и страсти. Влияние его на современную живопись очень велико.

Творчество Пикассо сложнее. История живописи не знает, пожалуй, второго художника, который мог бы изучить столько школ, течений и остаться свободным от их влияний. Пикассо начал с раннего импрессионизма Эдуарда Мане, потом расстался с импрессионистами, подражал Энгру, потом ушел к кубистам. В школу, созданную Браком, он внес много личного, остроумного и выразительного.

В это время Пикассо начал увлекаться гармонией и ритмом композиции. И особенно формой, стремясь показать ее поэзию. Никто из французских художников не уделял столько внимания форме, сколько Пикассо. Отсюда его сдержанные тона, нужные только для ее характеристики (я имею в виду его палитру после увлечения кубизмом). Пикассо пользовался простыми землистыми красками: охрами, сиенами, умбрами, изредка изумрудной зеленью и очень часто черной краской. Палитра его строга и необыкновенно скупа. Поверхность в его работах (одна из ценных черт пикассовского творчества) всегда обработана с умом и вкусом.

Впоследствии, чтобы найти новый источник творческих сил и освободиться от связывавшей его еще академической формы, он обратился к искусству древних культур. Африканские божки, мексиканские памятники, индусские маски дали ему много свежего, необыкновенно выразительного и ценного.

Затем Пикассо увлекается линейной росписью, найденной им на старинных греческих вазах, урнах и блюдах. Казалось бы, что творчество художника, испытавшего столько влияний, должно быть эклектичным. А между тем, Пикассо ни на кого не похож.

В творчестве Ван Гога слушателям нравилось то, что голландский мастер мыслил красками. Что каждая краска выражала определенную мысль. Он мог выразительно и красиво написать кучу картофеля, башмаки, покрытые грязью, деревенскую мебель, свою убогую комнату. В творчестве Ван Гога вы редко

встретите «ню». Ему был чужд академический дух. Пейзажи его насыщены крепкой, грубой, волнующей жизнью. Портреты лишены всякого изящества, красоты. В них показаны только страсть и характер. Импрессионистская техника, которую он позаимствовал у Писсарро, помогла ему выразить четко все то, к чему он стремился. Работы Ван Гога напряжены до предела, истеричны, часто на грани безумия. Его картины в музеях ярко выделяются на фоне произведений других художников. Желтые, синие, красные, зеленые краски, наложенные на холст жирными, нервными мазками, доведены им до фальцетного состояния.

Вот выдержка из характерного для него письма к другу, хорошо передающая принципы и методы работы Ван Гога: «Я хочу сделать портрет моего друга художника, которому грезятся чудные сны. Я хотел бы вложить в этот портрет всю мою любовь к нему и совершенно произвольно выбираю краски. Я утрирую светлый тон его волос до степени оранжевого цвета. Затем в виде фона вместо того, чтобы изобразить банальную стену убогой квартиры, я напишу бесконечность — самый интенсивный синий цвет».

Художники Коро, Добиньи, Тройон, Милле также заинтересовали моих слушателей. Репродукции картин барбизонской школы, которые я им приносил, быстро пошли по рукам. Студенты подолгу их разглядывали и мне казалось, что в эти моменты Добиньи и Коро им нравились больше, чем Малевич и Кандинский. Моя аудитория все росла. Я был ею доволен.

Единственный человек, который мог нарушить дисциплину на моих лекциях, был Маяковский. Появление его в аудитории вызывало долго неутраченную бурю аплодисментов, и мои студенты бросались к нему. Он читал им свои новые стихи. Они отвечали ему овациями. Маяковский любил вхутемасовцев и с их оценкой литературы очень считался.

\*\*\*

В эту же горячую пору я был приглашен в редакцию «Правды» художественным рецензентом. Редактором в то время был Бухарин, его заместителем — Мария Ильинична Ульянова (сестра Ленина). Как я потом узнал, рекомендовал меня уезжавший в Италию известный искусствовед Павел Муратов. Таким образом, я стал первым рецензентом «Правды». Статьи я приносил ночью. Заведующий литчастью быстро просматривал их, делал замечания, заказывал новую статью и, протягивая усталую руку, желал мне счастливой творческой ночи. Первой моей статьей, написанной по заданию редакции и давшей мне много врагов и друзей, был отчет с выставки АХРРА в 1922 году. Времени для работы во ВХУТЕМАСе оставалось мало.

\*\*\*

Вхутемасовские воспоминания, уже покрытые голубым туманом, особенно мне дороги. Бывают дни, когда мои бывшие слушатели (среди них Кукрыниксы, В. Костин, Плаксин, Н. Ромадин, А. Лабас и другие) при встрече со мной, вспоминая это романтическое прошлое, с теплым и благодарным чувством говорят о нем.



## Старинная русская живопись и ВХУТЕМАС

В двадцатые годы студенты ВХУТЕМАСа страстно увлекались старинной русской живописью.

На лекциях о творчестве великих мастеров Андрея Рублева и Феофана Грека всегда было много студентов, которые не только внимательно слушали лектора, но и старательно записывали то, что он им говорил.

Стихийно возникшая группа монументалистов, развившаяся под влиянием этих двух гениальных художников, в московской художественной жизни начала играть видную роль.

Примечательно, что на вхутемасовских выставках эскизов для росписей рабочих клубов и праздничных площадей монументалисты выступали не как последователи Иванова и Сурикова или французов, модных в то время Матисса, Пикассо, Сезанна и Дюфи, а как ученики Рублева и Грека.

\*\*\*

Вспоминаю характерный для того времени горячий диспут на взволновавшую вхутемасовцев тему: «Что могут дать вхутемасовцу древние русские иконописцы Андрей Рублев и Феофан Грек?»

Докладчиком и ораторами на диспуте выступали вхутемасовцы. Преимущественно члены монументальной секции.

Доклад, насыщенный большой любовью к творчеству этих двух гениальных мастеров, звал московскую молодежь живописи учиться только у них и не увлекаться чуждыми нам французами.

— Мне нравятся Мане, Сезанн, Ренуар и Дюфи, — волнуясь, закончил докладчик свой эмоциональный доклад, — но Рублев и Грек мне дороже как русские таланты.

\*\*\*

Московские зрители, привыкшие к панно и плакатам, написанным в иконописном стиле, считали их творчеством нового советского духа и с авторами этих работ не спорили.

— Такой стиль теперь, вероятно, ближе и роднее, — говорили они.

Вспоминая теперь уже покрытое голубым маревом время — такое страстное увлечение древней русской живописью кажется выдумкой беспокойных двадцатых годов. Но бывают дни, когда моя память на несколько минут приближает давно минувшее, и тогда я ярко вижу вдохновенных вхутемасовцев на фоне их удивительных панно и плакатов.

\*\*\*

Будучи в Москве, знаменитый французский художник Анри Матисс с большим восхищением отзывался о древней русской живописи. Французского мастера поразили «глубина и мощь человеческого духа».

Обращаясь к приветствовавшим его московским художникам, он торжественно произнес: «Искусство видеть — уже творческий акт».

И продолжил:

— Русские не подозревают, какими художественными богатствами они владеют.

Эти крылатые слова особенно актуально звучат теперь, когда кинорекламы или иллюстративные издания затопляют нас потоком своих образов.

## **Вожди левого фронта во ВХУТЕМАСе**

Много ли наши искусствоведы задумывались над тем, что происходило во ВХУТЕМАСе, что представляли собой работы Кандинского и Малевича? В душу каждого художника вкралось сомнение, могут ли геометрические композиции заменить «Боярыню Морозову»? Может ли случайная комбинация из черных линий, красных и вишневых пятен заменить «Троицу» Рублева? Появилась мысль — долго ли можно зрителя кормить таким убогим искусством? Все мы отлично понимали, что нельзя написать портрет любимого человека плоскими, однотонными квадратиками, кружочками и треугольниками. То же было и в скульптуре. Нельзя вылепить героя-рабочего, пользуясь кубистским конструктивным экспериментом.

Но при этом задумывались ли наши искусствоведы и над тем, какой другой смысл заключен в левых опытах этих новаторов? А между тем, параллельно со станковой живописью, они создавали интересный декоративный мир.

Вспоминая это время, я должен со всей искренностью признать, что первыми преданными друзьями советской изокультуры являлись так называемые «леваки». Художники, увлекавшиеся Пикассо, Сезанном, Матиссом, Дереном и Ван Гогом. «Леваки» были убеждены, что только небывалой в истории живописи формой и краской можно передать большевистские идеи. Что живописной техникой Шишкина, Маковского и Богданова-Бельского нельзя передать революционную действительность. Разумеется, были случаи, когда новую культуру тепло встречали художники академического направления. И даже некоторые натуралисты объявляли себя друзьями советской изокультуры, но таких было немного. Это характерное явление наблюдалось тогда во всех главных художественных центрах.

\*\*\*

Неверны статьи, появлявшиеся в нашей печати, в которых доказывалось, что творчество художников Малевича и Кандинского — «бациллы, занесенные к нам с Запада». Это искусство изобретено в стенах ВХУТЕМАСа Кандинским — коренным москвичом и Малевичем — витеблянином. Энергичная борьба этих двух изобретателей со станковой живописью тянулась недолго и больших эффектов не дала. Победили станковисты. Творчество Кандинского и Малевича сразу ушло в декоративный мир, где живет и поныне. Последователи новаторов стали покидать своих вождей. К концу 1922 года новаторы были уже генералами без армии.

За границей возникло сейчас увлечение вхутемасовскими делами 20-х годов. Иностранцы искусствоведы верят, что новое в декоративном мире искусство родилось во ВХУТЕМАСе и потом уже разбрелось по Западу и там расцвело.

\*\*\*

Несколько слов о декларациях Малевича (стараюсь сохранить его стиль и язык):

От кубизма к супрематизму в искусстве, к новому реализму живописи как абсолютному творчеству...

...Вся бывшая и современная живопись до супрематизма — скульптура, слово, музыка — были закреплены формой природы и ждут своего освобождения, чтобы говорить на своем собственном языке и не зависеть от разума, смысла, логики, философии, психологии, разных законов причинности и технических изменений жизни.

Такой нелепый набор пустозвонных фраз даже у самого терпеливого читателя вызовет улыбку и жалость к ее автору. Чувствуется, что автор был одержим одной страстью — эпатировать читателя.

Особенно тяжелое впечатление производит на читателя его декларация с символическим «черным квадратом». Некоторые абзацы этой истеричной декларации даже, для усиления эффектности, написаны в мистическом стиле.

И все же во всей этой атакующей литературе чувствуется, что наступательная сила уже иссякла. И что остывший жар автора уже никого не согреет.

И сам Малевич, вероятно, понимал, что выступать перед художниками со знаменем, на котором написан мрачный черный квадрат — бессмысленно. «Черный квадрат» — яркий символ творческого тупика. Дальше — стена. Выход один — вернуться обратно. Но куда? — спрашивал его ученик, молодой вхутемасовец. В музей западного искусства? — Нельзя. Вы не разрешаете. В Третьяковку? — Она проклята как враг нового искусства!

Программа манифеста Малевича имела, в основном, в виду борьбу с живописью. Музеи были объявлены кладбищами, а картины устаревшими и ненужными. Весь этот трескучий набор слов остался выстрелом в тумане.

В мастерских в этот день, когда были расклеены афишки Малевича с истерическим призывом к учащимся выкинуть живопись в мусорный ящик как устаревший хлам, студенты-живописцы увлеченно писали натурщиц и натюрморты. И на свободе весело почитывали малевические прокламации. Они хорошо понимали, что призыв к супрематизму — это один из боевых приемов эпатажа.

Черный квадрат. Для художников он был символом грядущего тупика. Дальше идти было некуда. Всякая жизнь живописи должна была прекратиться: «Смерть всему живому!» Этот лозунг был выброшен тогда, когда в муках рождалась новая, небывалая жизнь. Когда все старые формы уступали место новым и когда молодежь испытывала страстное влечение ко всему свежему, новому.

В это время с большим жаром работали мастерские Кончаловского, Машкова, Куприна, Осмеркина, Штеренберга. Никто из работавших в этих мастерских не пошел за Малевичем.

Только небольшая группа вхутемасовцев, художников-оформителей, мечтавших о новом декоративном мире, уверовала в эстетику Малевича и пошла за ним. Эта молодежь стремилась не в музеи, а на фабрики и заводы, где родилась и выросла декоративная эстетика, где создавались вещи и предметы, наделенные новыми формами, рисунками и цветами. Появились оригинальные, в новом

стиле, ткани, обои, посуда, ковры. Потом к этому стилю присоединилась полиграфия, где новый стиль сыграл большую положительную роль.

На станковую живопись супрематизм не оказал никакого влияния, молодежь увлекалась Пикассо, Матиссом и Сезанном. Редкие декоративные панно, написанные под влиянием творчества Малевича, были встречены, как и опусы Малевича, без большого энтузиазма. Портретисты продолжали писать портреты, пейзажисты писали пейзажи, а жанристы — жанры.

Значительную роль в это время играл кубизм. Уже в работах Сезанна наши будущие бубновалетисты видели начальные признаки кубизма. Вспоминаю, как Осмеркин, стоя перед пейзажем Сезанна (пейзаж с домом и каменным забором), воскликнул: «Да ведь эти дома и каменная стена кубистски решены».

Отцом кубизма следует считать Сезанна, а не Брака или Пикассо. Последние только развили идеи Сезанна. В основном это поэзия формы. Кубизм оказал большое влияние на архитектуру, на оформление театральных постановок и бытовых вещей. На станковую живопись кубизм не оказал большого влияния. Большую дань ему отдал «Бубновый валет» в первый период своего существования.

\*\*\*

Несколько слов о дисциплинах вождей левого фронта. Дисциплины изобретались не только двумя известными новаторами: Малевичем и Кандинским, но и другими мэтрами, не имевшими столь большого авторитета среди вхутемасовцев.

Привожу несколько мыслей из «основных положений» художника-изобретателя — Баранова-Россине, которые он старался внушить своим насыщенным жаром студентам. Такой самодельной философией кормили студентов, жадно набрасывавшихся на все новые идеи:

Цель:

Развитие одновременного, а не последовательного восприятия: хроматического, геометрического и кинетического.

Трактовать зрительное восприятие как движение, совершающееся не во внешнем мире, а во внутреннем мире субъекта (ряд напряжений, перемена состояний).

Восприятие природы кинетического состояния одного ряда и вида остальной природы.

И, наконец:

Сконструировать сферу явлений как объективный мир.

Во ВХУТЕМАСе имелась первоклассная типография, выпускавшая оригинальные, «динамические» брошюры, афиши и листовки. Авторами их были художники-новаторы. Рассматривая и изучая теперь эту насыщенную неугасаемым жаром «литературу», диву даешься — откуда взялись эти доморощенные философы, заумные эстетики и послушная им молодежь, способная ради новых живописных идей месяцами недоедать, в лютые морозы ходить в худых валенках и дружить со звездами?

В скульптуре дела развивались с неменьшим накалом и оригинальностью. Передо мной афиша, выпущенная двумя скульпторами к их персональной

выставке, устроенной осенью в музыкальном павильоне на Пушкинской площади в 1922 году:

Реалистический манифест Габо и Певзнера:

Над бурями наших будней.

Расцвет новой культуры.

«Война и Революция» — очистительные грозы грядущей эпохи — поставили нас перед свершившимся фактом уже родившихся, уже действующих новых форм жизни.

С чем идет искусство в эту расцветающую эпоху человеческой истории?

Имеет ли оно средства, необходимые для постройки нового великого стиля?

Или:

Творчество лишь там, где в картинах является форма, не берущая ничего созданного уже в природе, но которая вытекает из живописных масс, не повторяя и не изменяя первоначальных форм предметов природы.

По существу, это знакомая идея, взятая у идеологов кубизма: Брака, Глеза и Меценже. Нам также знаком этот уже обкатанный плакатный язык.

Таким же эпатазирующим духом насыщена пустая фраза Малевича:

Динамизм живописи есть только бунт к выходу живописных масс из вещи к не обозначающим ничего формам, т.е. к господству чисто самоцельных живописных форм над разумными, к супрематизму как к новому живописному реализму.

Что может дать этот набор безумных, погруженных в хаос слов молодому художнику, вступающему в незнакомый художественный мир? Новое учение, где все отрицается: и форма, и ее окраска, и участие разума? И каким счастьем показалась ему возможность рисовать и писать окружающий его мир! С какой радостью художник начал писать празднества, деревья и голубое небо!

Появились новые люди, но изображать весь этот блестящий новый мир вожди Малевич, Кандинский и их ассистенты не разрешали, считая все это для искусства устаревшим. Вспоминаю, с каким непередаваемым интересом мои молодые слушатели жадно набрасывались на репродукции Мане, Домье и Ван Гога. Все запреты, наложенные вхутемасовскими новаторами на советскую живопись, были сняты. Художник был свободен.

Что же они отвергали и что же они утверждали?

Мы утверждаем ГЛУБИНУ как единственную изобразительную форму пространства.

Мы отвергаем в скульптуре массу как скульптурный элемент.

Вы, скульпторы всех оттенков и направлений! Вы до сих пор придерживаетесь векового предрассудка. Будто объем нельзя освободить от массы. Вот мы берем четыре плоскости и из них строим тот же объем, что из четырех пудов массы.

Этим путем мы возвращаем скульптуре похищенную у нее вековым предрассудком линию как направление. Этим путем мы утверждаем в ней глубину как единственную форму пространства.

Мы утверждаем в изобразительном искусстве новые элементы, кинетические ритмы как основные формы ощущений нашего времени.

Те же конструктивистские идеи шумно проповедовал художник Татлин, но его железобетонное и фанерно-картонное творчество не имело большого резонанса, и вхутемасовцы не испытывали желания последовать за ним.

Объявив войну живописи, Малевич и другие ничего взамен музейной классики не дали. В результате творческое наследие Малевича и Кандинского, а также их последователей нашло приют в текстильных, обоевых и полиграфических фабриках. Их «опусы» были чужды музею живописи.

Вот уже столетия, как современная станковая картина, несмотря на все ее видоизменения, живет и развивается. Живописные принципы наших великих русских классиков Федотова, Иванова, Сурикова и Левитана, а также творчество французских новаторов Сезанна, Матисса и Пикассо продолжают жить.

\*\*\*

Наконец стали появляться группы новой реалистической живописи: НОЖ (Новое Общество Живописи) и АХРР (Ассоциация Художников Революционной России). Маяковский амнистировал Рембрандта и Эрмитаж, а вхутемасовцы реабилитировали Третьяковку (Иванова, Сурикова и Левитана). Живопись вновь была объявлена носителем эстетических ценностей.

В 1925 году члены «Бубнового валета» ликвидировали свою организацию и основали общество «Московские живописцы». Декларация для этого общества по просьбе Кончаловского, Фалька и Осмеркина была написана мною. Обращена она была к молодым художникам и звала их освободиться от эстетизма и беспредметничества. Декларацию подписали все бывшие бубнововалетисты. Первым делом московских живописцев была выставка картин, ярко демонстрировавших реалистические тенденции. На выставке я участвовал гуашью «Ленин среди народов Востока». Работу я посвятил председателю ВЦИКа, большому другу художников и прекрасному человеку Нариманову.

### *Декларация общества художников «Московские живописцы»*

Пятнадцать лет тому назад, в 1910 году, в Москве возникло общество «Бубновый валет».

Эксцентрическое название общества уже само по себе являлось протестом против мещанского эстетизма предреволюционной эпохи.

В то время официальная Высшая школа живописи жила традициями академии, подвергая все новое и свежее преследованию. Особенно резко школа выступала против живописи французских импрессионистов, в своем творчестве использовавших оптическое открытие знаменитых физиков Шевреля и Гельмгольца.

Школу пугало не только открытие учеными нового живописного мира, но и те средства выражения, которыми пользовались их последователи.

Выступая против своих профессоров, передовая молодежь — Кончаловский, Куприн, Лентулов, Машков, Осмеркин, Рождественский, Фальк и Федоров — понимала, что только уход из школы может улучшить и укрепить ее положение. И в 1910 году группа демонстративно ее покинула и основала общество «Бубновый валет».

Своим первым делом общество считало активную борьбу с чуждым Революции упадочным искусством. Надо было покончить с развившимися в то время литературщиной, мистикой, стилизацией и другими явлениями декаданса.

Группа «Бубнового валета» должна была выступать против попыток подменить реализм эстетизмом, выступать также против беспредметников и производственников.

Вторым делом «Бубновый валет» считал создание Высшей художественной школы, где молодежь могла бы изучать новые методы и приемы современного искусства.

«Бубновый валет» верил, что революционное содержание может быть передано только новой формой и что в социалистическом обществе искусство, лишенное больших живописных традиций, не найдет себе места.

Действительные члены общества художников и скульпторов «Московские живописцы»:

Живописцы:

Грабарь И.Э.

Кончаловский П.П.

Куприн А.В.

Лентулов А.В.

Машков И.И.

Осмеркин А.А.

Рождественский В.В.

Удальцова Н.А.

Фальк Р.Р.

Федоров Г.В.

Шестаков Н.И.

Скульпторы:

Королев Б.Д.

Ясинковский Н.П.

Автор: А.Нюренберг 1925 г.

## **Несколько слов о Баранове-Россине**

Баранов-Россине учился в Одесском художественном училище и ежегодно на Осенней выставке выставлял приятные по колориту и смелые по фактуре морские и речные пейзажи. Особенно ему удавались живописные рыбачьи шхуны на фоне закатного неба. Вспоминаю, как уже в юности он мечтал о новом живописном стиле, который должен сделать художник, изобретатель новых средств выражения.

Он мечтал о Париже, о живущих там новаторах, с которыми он свяжется и близко познакомится. Мечтал и я об этом мировом художественном центре, надеясь в нем пожить и поработать. В 1911 году моя мечта стала явью: я учился и работал в Париже. Когда я туда приехал, Баранов-Россине уже жил в этом великом центре искусств и считал себя парижанином. Встретил он меня тепло, пообещав познакомить с известными художниками и дать советы, как освоиться в Париже. Меня это тронуло.

Встречались мы с ним по вечерам в знаменитом кафе «Ротонда» – на бирже художников, маршанов картин и коллекционеров. Приходил он в бодром, несколько приподнятом настроении. Говорил только о том, что могло сулить нам радости. Чувствовалось, что он вошел в стиль и ритм Парижа и был рад тому, что я, его старый школьный товарищ, буду брать у него уроки трудного,

но почетного искусства – как победить холодноватый и скуповатый Париж. И сытно прожить в Париже день, потратив только один франк.

Однажды вечером я встретил Баранова-Россине в «Ротонде». Он изменился, осунулся, щеки его не горели, как в Москве. Я его попросил выпить со мной чашку кофе. Он сел. Меня удивило, что он был неразговорчив.

— Я на время, — сказал он тихо, — ушел в мир изобретений. Но через год я вернусь обратно к своей родной музе. Сейчас я работаю над новой палитрой, и все свои мысли отдаю ей.

Через несколько дней он пришел в кафе в очень возбужденном состоянии. Глаза его горели, рот был сжат, рука, которую я пожал, была влажна.

— Что с тобой, Володя? — спросил я.

— Я был у Матисса... Палитра ему очень понравилась. Хвалил ее.

И добавил полусшепотом:

— Я попросил знаменитого мэтра написать отзыв о моей палитре. И вот что он написал: «Ваша палитра, месье Баранов-Россине, принесет художникам большую пользу. Она расширит их творческие горизонты и даст новые представления о колорите. А. Матисс».

Володя был счастлив. Немного помолчав, он добавил:

— Может быть, ты напишешь статью о моей палитре? Я соберу несколько отзывов о ней и отнесу их в редакцию газеты «Комедиа».

Я внимательно рассмотрел показанную им палитру. Это была обычная палитра живописца, оклеенная шестью разноцветными кусками фанеры. Она показалась мне интересной.

— А ты, Володя, сам пробовал ею пользоваться? — спросил я его.

— Конечно!

— И что же? Колорит усиливается? Звучность цвета становится ярче?

— Безусловно!

Я пообещал ему написать статью, но вскоре уехал в Россию.

В 1920 году я встретился с Барановым-Россине в Москве во ВХУТЕМАСе. Он читал лекции о своих изобретениях. Особое внимание он уделял одному из них, названному им «Цветодинамус». Это означало соединение звука, при нажиге на клавиши, с красочными пятнами, появлявшимися на белом экране, укрепленном за роялем. Изобретение Россине студентам понравилось. Но, вследствие недооценки новаторского характера его лекций со стороны руководства, он разочаровался во ВХУТЕМАСе, бросил в нем работать и опять уехал в Париж.

Больше я не встречал Баранова-Россине, и свой отзыв о его палитре до сих пор ношу в моем боковом кармане. Думая о его удивительной палитре, я вновь вспоминаю Париж. Возбужденная память приближает давно минувшие и поблекшие годы.



## Несколько слов о Кандинском

Председатель художественного совета ВХУТЕМАСа — художник Штеренберг — упросил меня сходить к основателю нового стиля в живописи Кандинскому и уговорить его никуда из Москвы не уезжать.

— Пусть он, — сказал Штеренберг врасстяжку и страстно жестикулируя правой рукой (его обычная, характерная манера говорить), — выбросит из головы эту бесплодную, глупую мысль. Постарайтесь его уверить, что через год на московских улицах появятся в белых халатах толстые бабы-продавщицы горячих мясных пирожков.

Штеренберг счастливо улыбнулся и добавил:

— В чайных, реставрированных и празднично украшенных, стильные подавальщицы будут любезно подавать сладкий индийский чай с лимоном и, разумеется, с белыми сушками.

И, подумав, продолжил свою мысль:

— О его искусстве поговорите и обязательно убедите в том, что о нем будут написаны и напечатаны большие хвалебные статьи. Если критики не согласятся написать, то я — Штеренберг — напишу. Думаю, что все это на него подействует.

И, погодя, грустно закончил наш разговор:

— Желаю вам, дорогой друг, успеха в этой нелегкой миссии! Да засияет над вами счастливая звезда!

В Москве был март. На неубирающихся улицах лежал еще глубокий снег. Были предательские лужи, но я, доверяя своим обшитым кожей валенкам, смело зашагал по снегу.

Кандинский жил на улице Малая Дмитровка (ныне Чехова, д. №27), во дворе, в небольшом старомодном флигеле. Звонок не действовал. Я долго стучал. Мне уже казалось, что флигель пуст, что звезда надо мною не светит, но неожиданно и неохотно открылась дверь, и в ней стоял хозяин квартиры, вождь Левого фронта.

— Вы ко мне? — спросил он тихим, настороженным голосом.

— Да!

— Пожалуйста! Не раздевайтесь! Я еще не топил.

Я вошел. Первое, что меня очень удивило, это — две горки аккуратно наколотых и старательно сложенных дров. В Москве в то суровое время дров не было. Я их доставал с большим трудом на товарных вокзалах.

Бросился в глаза сам владелец этого богатства. В новом, сером, отлично сшитом костюме. Ослепляющей белизны воротничок и манжеты. И большой лучезарный галстук. Художник выглядел подтянутым и праздничным, словно готовился к кино съемке.

— Что вас, коллега, привело ко мне? — мягко спросил он.

— Во ВХУТЕМАСе, — сказал я, — упорно носят слухи, что вы собираетесь покинуть Москву. Верно ли это?

— Да! Я на днях уезжаю в Петроград. А оттуда думаю махнуть в Германию, где меня ждут, ценят и любят.

— Нам непонятно, что вас заставляет покинуть Москву? Вас тут тоже уважают и ценят. Что же вам еще нужно? Печать? Вы ее получите.

Он порозовел. В глазах сверкнул недоброжелательный огонек.

— Я человек болезненный, — сказал он, поглядев на меня. — Бороться за свое искусство у меня нет сил.

— Очень, очень жаль, товарищ Кандинский, что вы так быстро сдаетесь. Жизнь новатора — это бесконечная утомительная борьба и мало радостей.

И тут я решил польстить ему. «Какой художник, да еще новатор, от лестии отказывался?» — подумал я.

— У многих молодых художников в глубине души, — начал я ораторствовать, — живет неугасимая страсть к новому стилю. Даже у таких молодых, которые наделены критическим умом, я наблюдал волнующую любовь к новому искусству. Молодежь эта утверждает, что все художественные музеи страдают безнадежным однообразием и непреодолимой скукой.

Кандинский глядел на меня загоревшимся взглядом и сдержанно улыбался.

— На всех горячих дискуссиях эта вдохновенная молодежь утверждала, что времена Маковских, Богдановых-Бельских и Шишкиных давно прошли. И забыты. Теперь другая эпоха, которую передать могут только художники, владеющие новыми методами и новыми средствами выражения. Эта эпоха рождена нашей Революцией. Мысль, — сказал я, — правильная и нам близкая.

У Кандинского между бровями появились две глубокие морщины. Глаза его сощурились.

— И, наконец, — продолжал я, — молодые художники глубоко верят, что новое, вами проповедуемое искусство сделает их философами. Мы, заявили они, хотим мир удивить! И обязательно удивим!

Кандинский весело покачал головой и, радостно улыбаясь, сказал:

— Возможно. Я верю.

— Вы, уважаемый коллега, — продолжал я, — своих студентов загипнотизировали необыкновенной философией. Пообещали новый блистательный Ренессанс искусства, но, когда нужно было взяться за дело, вы упаковали чемоданы и лихо махнули в Германию, где, уверяете, вас ждут с великим нетерпением. Хорошо ли это, дорогой коллега? Ответьте откровенно!

Он долго молчал, обдумывая, что мне сказать. Потом, внимательно разглядывая меня, страдальчески сказал:

— Холод, голод я могу перенести, сил хватит, а равнодушие, да еще оскорбительное, я одолеть не в состоянии. Это выше моих сил. Мне трудно работать во ВХУТЕМАСе.

Помолчав, печально добавил:

— Я для вас «белая ворона». В Германии меня ждут друзья. Близкие и искренние.

Мне было ясно, что уговорить его остаться в Москве не удастся. В душе, надо признаться, я был рад, что он непоколебим и решение свое не изменит. Его роль, я знал, уже сыграна. Ему надо уехать. Для ВХУТЕМАСа в последнее время он был не белой вороной, а иволгой, пение которой очень бедно, так как она знает только две ноты.

О нем можно было сказать, что голова его была повернута в сторону Москвы, а сердце в сторону Берлина и Мюнхена.

Я встал, надел мою доброжелательную меховую шапку и, пожелав ему счастливого пути, направился к двери. Кандинский меня остановил.

— А руку мою пожать не нужно? — спросил он.

Я ее крепко пожал.

Возвращаясь по неосвещенным и безлюдным улицам домой, я, чтобы расслабиться после неудачного визита, все время думал о Кандинском. Вспомнил далекое, уже выцветшее прошлое.

1915 год. Кандинский жил в Одессе. Писал небольшие, в стиле умеренного импрессионизма, пейзажи и выставлял их на южнорусских выставках. Участвовал на этих выставках и я. С Кандинским никогда не общался. Человек он был замкнутый, с прохладным сердцем. Однажды он на выставочный совет принес две большие яркие гуаши. Работы совету показались фантастическими, оторванными от натуры. Очевидно, эти работы были его первой попыткой писать пейзажи, игнорируя природу. Совет долго рассматривал гуаши и, чтобы проучить их автора, отказался их выставить. Спустя лет пять я узнал, что в Москве во ВХУТЕМАСе живопись преподает «известный новатор» художник Кандинский, и вспомнил его первые гуаши, сделанные в новом стиле, давшем ему славу и раннюю старость.

## **О НОЖе (Новом обществе живописцев Москвы)**

Среди группировок, пришедших на смену левому фронту, самой яркой надо считать группировку НОЖ (Новое общество живописцев). НОЖ не сыграл большой роли в развитии нашего советского искусства, хотя мог ее сыграть, а главное, имел право на нее. НОЖ имел много качеств и именно таких, которые могли бы послужить сильным творческим импульсом для молодежи, но он не сумел достаточно широко использовать свое выгодное положение, и его опыт в истории советской живописи кажется слишком робким.

Что представлял собою НОЖ? Его ценности и значение?

Ножисты — первые советские художники, оценившие богатство форм революционного быта, и первые художники, начавшие отображать в своем искусстве окружающую их жизнь. В этом их основная ценность. Все будничное, обычное и повседневное получило у них право на искусство. Во всем окружающем была найдена новая пластическая форма. Но, изображая жизнь, они не забывали и о своем живописном ремесле, понимая и ценя его огромное эстетическое значение. Они искали (может быть, неудачно) новые средства выражения, расширяя круг технических приемов. В этом следует признать другую, не менее ценную, свойственную им черту. Я отмечаю ее как признак

известного культурного уровня. С полной определенностью можно сказать, что благодаря именно ей НОЖу удалось привлечь к себе наиболее активную часть культурной молодежи. Идеи НОЖа, несмотря на то, что он уже в архиве событий, не потеряли и поныне своей свежести. Вот что писали ножисты в 1922 году:

Силой объективных обстоятельств мы, занимавшиеся в течение последних 10 лет анализом в области искусства живописи и превратившиеся в дилетантов, ученых-энциклопедистов, органически соскучились по нашему ремеслу — живописи.

И далее:

Эксперименты, превратившиеся ныне в эстетические каноны, не только не двигают вперед искусство, но консервируют его. Так называемое “новое искусство”, сыграв свою роль, сделалось реакционным и не может более претендовать на роль живого и современного искусства» (курсив мой. — А.Н.).

Характерно подчеркнутое здесь глубокое разочарование в «левых» идеях. Художник, соскучившийся по здоровому и простому искусству, стремится выбросить из своего творчества все, связанное с абстракцией и мистикой. Тенденция создать «живое и мощное реалистическое искусство» становится одной из главных центробежных и центростремительных сил его. В печальной памяти — лабораторный опыт, искание новых, кабинетного порядка, дисциплин, формальные и цветовые сдвиги, фактурные решения. Все это вдруг оказалось вещами, не нужными ни художнику, ни зрителю — «*макулатурой времени*». Отсюда проистекал горячий призыв ножистов:

Довольно отвлеченных теорий в живописи, изысканий, изобретений и анализа! Пора предоставить эту работу ученым, а живописцам вернуться к единственно возможному в настоящий момент для них источнику живописи — природе.

Однако, несмотря на наличие и правильных идей и неплохой живописи, НОЖу не удалось повести за собой художническую массу. Его попытки кем-то руководить, кого-то учить не дали сколько-нибудь заметных результатов — и только обнажили его общественно-политическую незрелость. Блистательное выступление ограничилось одной небольшой выставкой. НОЖ (Новое общество живописцев Москвы), 1922 г.

Предисловие, которое мы поместили в выставочном каталоге:

Аналитический период в искусстве кончился.

Так начинался сумбурный, но полный непосредственного чувства манифест, выпущенный нами в октябре 1921 года:

Мы выступаем за искусство. Это звучит парадоксально, но это так.  
Мы, бывшие левые в искусстве, были первыми, почувствовавшими всю беспочвенность дальнейших аналитически-схоластических блужданий, все более далеких от жизни и от искусства.  
Мы пришли к тупику.  
Это было испытание огнем.  
Выводы были следующие:  
Отказаться от искусства вообще.

Стать на производственную дорогу спекулятивного искусства (путь доходный, тем более, что левая халтура теперь в моде).

Вернуться к природе.

Вернуться к старому искусству (линия наименьшего сопротивления).

Бороться за новое искусство, настоящую живопись. Бороться, чтобы в муках и борьбе обрести настоящее искусство. Самый тяжелый, тернистый путь.

По этому пути пошли МЫ.

Мы верим в грядущее искусство, верим в силы и чувства революционной среды, верим, что будущее несет новую форму живописи.

Любим искусство. И отказ от него равносителен отказу от самих себя.

Надеемся преодолеть все трудности, стоящие на нашем пути, и вплотную подойти к жизни и настоящему искусству.

Отсюда ясно, каким должно быть искусство, к которому мы обратили свои взоры, — живописью предметной и реалистической.

Художники:

Аддиванкин

Глускин

Нюрнберг

Перуцкий

Попов

Ряжский

Москва. 1922 г.

## Споры об искусстве

### 1. Выставка «леваков»

После долгих и горячих дискуссий Совет художников левого фронта решил свое искусство показать народу. Для этого свои работы надумали развесить не в музее (на кладбище искусства), а на улице, на стенах домов.

И вот однажды, идя по Кузнецкому мосту, я был удивлен необыкновенным зрелищем — на стене углового дома висело двадцать ярких полотен художников-конструктивистов и беспредметников, а над полотнами сияла крылатая вывеска: «Искусство в массы». Я подошел поближе, чтобы посмотреть эту удивительную выставку и понаблюдать, какую реакцию она вызывает у проходящего по Кузнецкому мосту народа.

Очевидно, выставка не пользовалась ожидаемым успехом — массы не останавливались около полотен и не стремились их разглядеть. Не было кинооператоров и конной милиции, которая должна была охранять порядок движения народных масс. Полное равнодушие к выставке. Когда я внимательно рассматривал уныло висевшие шедевры левого фронта (свидетелей яростных лет), ко мне подошел незнакомый человек. В кожаном костюме, в солдатских сапогах и больших голубых очках.

— Простите, товарищ, — сказал он, — чувствую, что вы хорошо разбираетесь в этих плакатах. Думаю: наверное, газетчик. Поэтому обращаюсь к вам. Скажите, пожалуйста, плакаты, что висят, — это украшение для какого-то праздника?

— Нет, товарищ, — ответил я. — Это выставка картин так называемых «леваков».

— Забавно и занятно! Но я бы такие картины никогда и ни за что не повесил бы у себя в комнате, где живу и работаю. Это источник нервного заболевания.

Видя, что я не склонен вести с ним диспут о выставке, он вежливо поблагодарил меня за любезность и отошел.

Когда, спустя несколько дней, я решил попрощаться с шедеврами «леваков» и пришел на Кузнецкий мост — выставки уже не было. Очевидно, равнодушие масс вынудило устроителей выставки закрыть ее.

## 2. Диспут в Туле

Ко мне обратился АХРР с просьбой съездить в Тулу, чтобы открыть там уже подготовленную выставку и прочитать небольшой доклад о Московском худфронте, а если будут силы и настроение, то организовать диспут примерно на час.

Я чувствовал, что поездка будет утомительного порядка, но согласился и поехал. Меня интересовала встреча с тульскими рабочими. Хотелось узнать, как они относятся к левому фронту и к АХРРу. К новому течению в реалистическом искусстве.

Диспут был хорошо организован. Народу, что меня удивило и обрадовало, было много. Все заводские рабочие. Были также приглашены на диспут три молодых художника, увлекающихся левым искусством. Туляки. Они, очевидно, на диспуте должны были играть роль обвиняемых.

Диспут прошел на высоком уровне. Радостно было видеть и слышать рабочих на кафедре. Гордость сияла в их глазах.

Первым выступил старый, заслуженный рабочий — начальник литейного цеха самого большого Тульского завода. Фамилию его моя память не сохранила. Высокого роста, широкоплечий, немного сутулый, с седыми висками. Говорил он не спеша, с некоторым раздражением.

— Ни нам, рабочим, — сказал он, — ни крестьянам не нужно искусство левых художников. Интересно знать, для кого они пишут свои смехотворные картины?

— Неужели в Москве, где столько больших умов, — спросил он язвительно, — не понимают, что искусство «леваков» — это бред больных людей? Что пора с ними покончить? Довольно с ними возиться.

И, помолчав, повышенным голосом, в котором чувствовалось осуждение, бросил:

— Я предлагаю всех их исключить из Союза художников и послать на лесозаготовки. Все, — добавил он, — что я хотел сказать.

И сел.

После него выступали другие рабочие, но их речи были стандартны. Повторялись фразы: «Искусство непонятное, чуждое, вредное. Обман народа. Левых художников надо за обман наказать».

В конце диспута выступил секретарь парторганизации большого завода. Он часто снимал очки, протирал стекла голубым платком. Обращали на себя внимание его тонко вылепленные руки, которыми он артистично владел.

— Дорогие товарищи, в таком деликатном деле, — добродушно сказал он, — нужны мягкие меры наказания. Строгое, бессердечное наказание их только озлобит. Мы их навсегда потеряем. Не следует нам также забывать, что они наши земляки. Родились и выросли в рабочих семьях. Коренные туляки.

— Попав в Москву, — продолжал он, — и увидев «левацкое» искусство, они, вероятно, решили, что это современное советское модное искусство. И что надо ему подражать. И начали работать в духе вожаков левого фронта. Вот их главный грех.

И, улыбаясь, веселым голосом продолжил:

— Учителя левого искусства своим послушным ученикам портреты и пейзажи запретили рисовать, а я им разрешаю. Работайте, молодые друзья, сколько сил хватит. И власть. И помните, что ваш благородный труд рабочие оценят и хорошо оплатят.

Он смолк. Потом, протянув великолепные руки внимательно слушавшим рабочим, деловито произнес:

— Я им предлагаю нарисовать три больших портрета героев нашего завода и три пейзажа — цветущие тульские яблони.

И, с искренней грустью, он продолжил:

— Вся Тула теперь в ярком цвету. Нет такого двора, где фруктовые сады не цвели бы! Но писать их, к сожалению, некому. Вот они, согрешившие и раскаявшиеся молодые художники, для нашего клуба и напишут.

И, понизив голос, добавил:

— Дам им аванс, они купят краски, кисти и будут вдохновенно и художественно работать. Все товарищи! Согласны со мной?

— Согласны! — послышались голоса.

— На этом будем считать диспут законченным. Теперь пошли смотреть выставку реалистов — АХРРовцев.

Проходя мимо обвиняемых, я решил поглазеть на них и сказать им несколько теплых слов. Они сидели тихо. Чувствовалось, что исход диспута укрепил в них веру в свою добрую звезду.

### **3. Московские архитекторы**

В одном из пустующих ресторанов на Никольской улице, где часто встречались художники, собрались молодые московские архитекторы, чтобы поговорить о задачах советской архитектуры. Народ был мужественный и эмоциональный.

Первым выступил сибиряк с мощной грудью и скульптурной головой.

— Дорогие друзья, — начал он сочным басом, — в Москве я впервые. Должен признаться, что она меня удивила своим церковным стилем и старомодностью. Я подумал и спросил себя: может ли такой город быть центром коммунизма? И сам себе ответил: Нет! Может ли такой город быть столицей? И ответил: Нет!

Мы, молодые архитекторы, должны Москву перестроить. Заново отстроить. Советская власть нам поможет, конечно, сохранить такие исторические и богатые архитектурной красотой памятники, как гениальный собор Василия Блаженного и чудесный Кремль, построенный в пятнадцатом веке русскими и итальянцами. Такие шедевры — свидетели большого чувства изобретательности и архитектурного таланта русского народа.

И, после недолгого молчания, продолжал:

— Я предлагаю выступающим здесь говорить только о Москве. О будущей новой Москве, которая должна быть коммунистической. Мы, молодежь, обязаны ее построить. Стиль новых домов должен выражать наши советские мысли и чувства. Неплохо будет, если мы поучимся у американцев, создавших много строений в современном духе. И особенно должны поучиться у гениального француза Ле Корбюзье, гения современной архитектуры. Учтите, что американцы тоже у него учились. Думаю, что не ошибусь, если скажу, что его замечательное творчество всем нам близко и дорого.

Сибиряк смолк. Потом, подумав, пониженным голосом сказал:

— Вот, дорогие товарищи, все, что я хотел вам сказать.

Его щеки и уши залились краской. Бурные аплодисменты заглушили его последние слова. Он спокойно, не теряя достоинства и осанки, сел на свое место.

После его выступления все мы почувствовали себя окрыленными и близкими к редкому счастью. Речь сибиряка нас восхитила и мобилизовала. После сибиряка выступил архитектор из Самары. Он говорил мало, но ярко.

\*\*\*

В заключение выступил один москвич. Широкоплечий, чуть сутулый, с большим ярким ртом. Его речь текла ровно и без утомительных пауз, словно горный источник.

— Я, — начал он, — восхищен выступлением сибиряка. Спасибо, мой новый незнакомый, умный друг! Но... должен добавить несколько фраз к тому, что вы так искренне и душевно сказали. Вы забыли еще указать на существующие в Москве чудесные вдохновляющие нас монастыри — Новодевичий, Донской и другие. Вспомните, сколько в них таланта, гордости, мужества и ума! Вы забыли упомянуть о разбросанных по старой столице церквушках, очаровательных старинных особняках и боярских домах. Все это свидетельствует об архитектурном таланте русского народа. Мы не знаем имен их строителей. И глубоко сожалеем об этом. Поэтому мы обязаны отремонтировать их. И создать коллекцию богатых альбомов с фотоснимками этих архитектурных шедевров! Я кончил.

Речь москвича еще больше усилила пульс слушателей.

#### **4. Диспут на молодежной выставке**

Перед холстом средних размеров, на котором была изображена девушка в спортивном костюме, стояла небольшая группа художников и горячо о чем-то спорила. Один из них, привлечший мое внимание, был пожилой, сухопарый брюнет. Его порывистые жесты, богатая мимика казались искусственными.



— Вот перед вами, — сказал он, — портрет тонкой работы, написан с большим вкусом. Можно сказать — хорошая вещь. Но попробуйте определить, когда и кем она написана. Ни за что не определите.

Он умолк. Погодя, возвысив голос, он продолжал:

— Выставка не имеет своего лица и даты. Это ее основной грех. На ней нет ничего такого, что связывало бы ее с сегодняшним днем, с современностью. Здесь живопись *вообще*.

— Чем вы это объясните? — спросил его другой художник с круглой, лысой головой.

— Тем, — ответил первый художник, — что наши живописцы не столько думают о натуре, сколько о музейном искусстве и о цветных репродукциях. Натура воспринимается ими только сквозь очки Левитана, Матисса, Мане, Марке, Модильяни и других. Отсюда и неглубоко прочувствованное, эклектичное творчество. Появился даже особый тип художника, который научился писать в разных стилях. Хотите — во французском, хотите — в голландском, а можно в международном стиле... Эклектика в розницу и оптом и во всех стилях.

— Не думаете ли вы, — перебил говорившего третий художник в тяжелых очках, — что данное явление — результат учебы художников? Они стремятся изучить все и всех. Порой слишком увлекаются и впадают в преувеличение. Но они растут. Я не вижу здесь опасности.

С плохо скрываемой взволнованностью первый ответил:

— Но каким методом они ведут эту учебу? Вместо того, чтобы изучать, они имитируют. И тут мы подходим к самому главному вопросу. Ведет ли такой метод изучения творчества новаторов к органическому освоению? Может ли художник расти и развиваться, если он неразлучен с музеем? Музей нужен, но только на известное время. Я за музей, но не до потери сегодняшнего дня и современности.

Он умолк и, подумав, с несокрушимой решимостью продолжил:

— На выставке много приятных, грамотных, антиакадемических, но холодных вещей. Картины не притягивают, не волнуют. В них ощущается пульс, но слабый. Это творчество, приготовленное на музейной заварке. Каждый понимает, что нужны новые задачи. Но также и новый язык для их выражений. На выставке вы найдете отражение Пикассо, Дерена, Матисса, Дюфи и даже Сутина. Но все это — внешняя окраска людей, пейзажей, овощей, фруктов. И только. Вот почему выставку можно один раз осмотреть, во второй раз она покажется уже исчерпанной. Ей не хватает того, что есть в большом органическом искусстве, — внутренних, волнующих качеств. Помните замечательную фразу Ленина: «Хранить наследство — вовсе еще не значит ограничиваться наследством?»

— Вы неправы, — сказал художник с лысиной, — нельзя рассматривать вещи только с одной стороны. Молодежи после увлечения бездумной академической учебой надо научиться идти вглубь нового человека, его психологии, его мечты и надежды. Знания, полученные в институте и академии, ее не удовлетворяют. Если наша молодежь временно подражает Матиссу и Пикассо и не впадает в эклектизм — то это не беда. Художник может пользоваться всем тем, что ему

кажется полезным для развития своего творчества. Наша советская живопись представляет собой богатый сплав, в который входят и другие национальные культуры. Входят — французская, голландская, итальянская культуры и наша национально-русская культура.

— Я не против такого сплава, — ответил сухопарый брюнет. — Я против модных увлечений. Появилась своеобразная модная окрошка из разных острых блюд. Немного Матисса, Сезанна, Дерена или Дюфи — и получается оригинальный винегрет. Автор недоволен своим изобретением, а чтобы усилить впечатление от новоявленного творчества, он объявляет себя страдальцем за новое искусство. Так готовятся у нас молодые новаторы. Им бы следовало изучить удивительные биографии новаторов живописи — Сезанна, Ван Гога, Мане, и тогда они бы узнали, насколько тяжелы были творческие пути тех, кому наши молодые теперь так легко и лихо подражают.

Но тут к спорящим подошло несколько молодых художников, и диспутанты умолкли.

## **Ленин в общежитии ВХУТЕМАСа**

Большое впечатление на всех художников и скульпторов произвело историческое посещение общежития вхутемасовцев Лениным и Крупской, а также их разговор со студентами.

Посещение это подробно описано биографами Ленина, и нет нужды еще раз мне его описывать. Я только остановлюсь на самых примечательных, с моей точки зрения, моментах этой беседы.

— Ну, а что же вы делаете на занятиях, — обратился Ленин к молодым людям, — должно быть, боритесь с футуристами?

Ответ хорош:

— Да нет, Владимир Ильич, мы сами все футуристы.

— О, вот как. Это занятно. Нужно с вами поспорить. Теперь-то я не буду — этак вы меня побьете. Я ведь мало по этому вопросу читал. Непременно почитаю. Нужно, нужно с вами поспорить.

— Мы вам, Владимир Ильич, достанем литературу. Мы уверены, что вы будете футуристом. Не может быть, чтобы вы были за старый гнилой хлам!

Владимир Ильич покатывался со смеху.

Неожиданно Сенькин (это был один из группы вхутемасовских крикунов, художник, насыщенный бахвальством, кичливостью и редчайшей претенциозностью), хвастаясь левизной своих взглядов на искусство и литературу, лихо заявил:

— Мы стремимся к новому искусству, хотя по-разному понимаем это новое. Зато мы все единодушно против «Евгения Онегина»!

Ленину понравилась эта бесцеремонная формулировка. Он рассмеялся. И, иронично поглядывая на Сенькина, ответил:

— Вот как! Вы, значит, против «Евгения Онегина»? Ну уж придется мне тогда быть — за! Я ведь старый человек. А как вы считаете Некрасова?

Здесь мнения раскололись. Но сошлись на том, что он устарел.

На этом разговор кончился.

Прошло полвека. Работы боевого левого фронта, уже покрытые темным лаком и пылью времени, покоятся в гостеприимном запаснике архива того музея, который «леваки» считали источником всех бед для нового советского искусства — в Третьяковской галерее.

Вспоминая порой историческое посещение вхутемасовского общежития Лениным и Крупской и тот удивительный разговор, который они вели со вхутемасовцами, я, бывший профессор ВХУТЕМАСа, краснею от стыда. Никак до сих пор не пойму, как могли студенты так бездумно, претенциозно и некультурно разговаривать со своими выдающимися гостями.

## Прощание с Лениным

Москва. 22 января 1924 года.

Мой брат, художник Девинов, и я сидели в медленно шедшем трамвае. Около Исторического музея вагон наш остановился. Послышались выкрики газетчиков — Экстренный выпуск! Покупайте экстренный выпуск. — Мы прислушались, и оба побледнели. — Смерть Ленина!

В вагон вышел водитель и глухим голосом объявил:

— Товарищи пассажиры, вагон дальше не пойдет. Помер наш Ленин. Работать не буду. Вылезайте! Пойду в парк. Проверю, правда ли.

Мы вылезли из вагона и у мальчишек, принесших такие страшные вести, купили экстренный выпуск «Известий» и «Рабочей Москвы». Я купил четыре выпуска, для моего скорбного архива.

Читаю:

Экстренный выпуск. Вторник 22-го января 1924 г. Тов. Ленин скончался вчера в 6 ч. 50 м. вечера.

Чувствую, что глаза увлажнились. Руки дрожат. Читаю дальше:

Правительственное сообщение:

Вчера, 21-го января, в 6 час. 50 мин. вечера в Горках, близ Москвы, скончался Владимир Ильич Ульянов (Ленин). Ничто не указывало на близость смертельного исхода. За последнее время в состоянии здоровья Владимира Ильича наступило значительное улучшение. Все заставляло думать, что его здоровье будет и дальше восстанавливаться. Совершенно неожиданно вчера в состоянии здоровья Владимира Ильича наступило резкое ухудшение, а несколько часов спустя Владимира Ильича не стало.

Я вытер глаза и спрятал в боковой карман все четыре выпуска.

Я поглядел на небо. Серое, вымороженное, равнодушное. В походке людей чувствовалось горе.

— Пошли в Союз наш, — сказал я брату.

Пошли. По дороге я прочел еще объявление похоронной комиссии:

Тело Владимира Ильича Ленина прибудет из Горок в час дня. Никто в район вокзала, кроме делегации, допускаться не будет.

В Союзе никто ничего не знал. Я мечтал узнать, как и где можно получить разрешение нарисовать в гробу Ленина. Кто-то сказал мне, что разрешение на зарисовку выдает только похоронная комиссия. Попасть к ней не удалось. Зарисовку Ленина пришлось отложить.

Ночь мы провели в приготовлениях к борьбе с морозом. В 6 ч. утра мы уже были на улице. Был нещадный мороз. Во многих местах горели костры, окна домов были освещены. Люди готовились к прощанию с Лениным.

Мы пристроились к очереди, тянувшейся далеко вглубь Большой Дмитровки (часть ул. Чехова). У главного входа в Дом Союзов горели два больших костра. И казалось, что они согревают всю длинную очередь. Очередь становилась по четыре человека. Никто ею не руководил. Царили порядок и тишина. Все были исполнены великим горем. Многие курили. Очередь двигалась медленно. И ночью люди казались тенями. К входной двери мы придвинулись только к 2-м часам дня.

Слышен был похоронный марш Шопена. Два оркестра играли без смены. Над входом висели большие красные флаги с траурным черным крепом. У дверей стояли казавшиеся окаменевшими солдаты. Все люстры были обтянуты черным крепом.

Гроб утопал в венках. Видна была только голова Ленина. Лицо воскового цвета. Спокойное.

Слышны были истеричные крики обморочных людей. Дежурившие в белых халатах врачи их быстро уносили в специальный зал, где им оказывали первую медицинскую помощь.

Я вынул из кармана небольшой блокнот и начал зарисовывать Ленина в гробу, но ко мне быстро подошел монументальный военный и внушительно шепнул:

— Товарищ, не задерживайте очередь. Проходите.

Я отвечал ему:

— Только одну минутку порисую. Я хочу написать Ленина в гробу.

— И полминуты стоять вам не могу разрешить, — резко сказал военный. — Вы создадите пробку, а пробка — это значит несчастье. Умоляю вас пройти!

Мне пришлось подчиниться.

Вышли мы через главный вход Дома Союзов. Два больших костра так же приветливо согревали сильно озябших людей, и морозное небо так же равнодушно висело над Москвой.

## Сверкающий талант

В годы моей молодости имя Луначарского произносилось с большой любовью и, я бы сказал, с восхищением. Это была естественная сердечная дань обаянию этого мужественного, доброго и благородного человека. Мне довелось часть видеть и слышать Анатолия Васильевича.

Впервые я его видел в Париже в 1912 году. Парижская революционная эмиграция хоронила видную польскую революционерку (фамилию ее, к сожалению, не помню). Было много народу. У гроба выступали ее близкие, друзья, знакомые. Все они говорили с большим подъемом. После их речей образ покойной перед собравшимися предстал как легендарной мученицы революционных идей, которым она отдала все свои физические и душевные силы.

Последний оратор смолк. Луначарский подошел к человеку в черном, ведущему митинг и попросил слова. Человек в черном дал ему слово.

Луначарский говорил с покоряющей страстью. Он ярко обрисовал благородный светлый образ покойной. Ее большой революционный путь он назвал «хождением по мукам». Это была великая героиня мужества, смелости и правды, правды народной...

Жесты оратора были скромны и благородны и хорошо дополняли его мысли.

Речь его всех потрясла.

Я понял, что перед нами выдающийся оратор. Большой и редкий талант.

Когда Луначарский кончил говорить, люди минут пять не двигались, стояли молча, точно загипнотизированные. Потом стали подходить к оратору и крепко жать ему руку. Слышны были слова: «Замечательно! Великолепно!»

Один пожилой рабочий в вельветовом костюме подошел к Луначарскому и, сильно волнуясь, обнял его и тихо сказал:

— Если бы покойная могла заговорить, она бы вас горячо поблагодарила.

\*\*\*

Прошли годы. Грянула Великая Октябрьская революция. А.В. Луначарский — народный комиссар просвещения. Любимейший оратор интеллигенции и рабочих Москвы. Двадцатые годы. В памяти оживают озаренные героиней пламенные дни, когда выступления Луначарского собирали огромное число слушателей, а имя его казалось знаменем молодой советской власти. Особенной популярностью пользовались его блестящие выступления на шумных диспутах о религии.

Вспоминая это революционное время, я должен со всей объективностью и искренностью признать, что одними из первых преданных друзей советской изокультуры явились, преимущественно, молодые художники, увлекавшиеся Пикассо, Сезанном и Матиссом.

Эти молодые художники были глубоко убеждены, что только небывалыми в истории живописи ярчайшими красками и новой формой можно передать большевистские идеи. Что живописной техникой Маковского и Богданова-Бельского невозможно передать революционную действительность. Разумеется,

среди друзей советской изокультуры были художники различных творческих направлений — люди с энтузиазмом отдавшие все свои силы новой власти.

Это характерное для первых лет становления советского изоискусства явление наблюдалось во всех художественных центрах страны. Луначарский хорошо знал положение вещей на художественном фронте и творчество молодых художников охотно принимал. Он понимал, что нужно проявить терпимость к отдельным проявлениям юношеского темперамента и патриотизма. И идеологические срывы художника, если это восполнялось талантом и искренностью, рассматривал как явление роста новой изокультуры. Отсюда его покровительство «левым» течениям ВХУТЕМАСа и его вождям — Маяковскому и Штеренбергу. Но это мы наблюдаем только в первые годы становления советской изокультуры. Когда же Луначарский увидел, что народ охладел к левому, непонятному изоискусству, он начал покровительствовать более понятной народу реалистической живописи. Отсюда — его увлечение художественными обществами: НОЖом и АХРРом.

\*\*\*

Луначарский — первый теоретик марксистской эстетики. Книг по теории искусства (в ту эпоху) не было. Редка была марксистская литература по этому вопросу. Вот почему вышедшая в издательстве АХРР книга, составленная из статей, написанных Луначарским по вопросам советского искусства, казалась нам, художникам, большим событием.

Мы начали увлекаться «трудовыми темами», поняв духовную и пластическую красоту труда. На выставках исчезли слащавые, банальные «ню» (обнаженные женские тела), «головки» и «цветочки». Художники стремились писать портреты тех, кто стоит за станками, кто работает в шахтах, растит хлеб, заливает улицы асфальтом, тех, кто в тридцатиградусные морозы строит километровые стальные мосты, строит новые города.

\*\*\*

На выцветших московских заборах в 1922 году появились розовые афиши: «Центральный дом работников просвещения; Леонтьевский, 4. 1-я выставка картин НОЖ (Новое общество живописцев). Участвуют художники: Я.С. Адливанкин, А.М. Глушкин, А.М. Нюренберг, М.С. Перуцкий, Н.Н. Попов, Г.Г. Рязский. 6-го декабря состоится доклад-диспут: 1-й удар НОЖа. Докладчик С.Я. Адливанкин».

Указанная группа художников поставила себе трудную задачу — вернуть живописи ее утраченные реалистические традиции. Каждый художник мог писать так, как он видел, чувствовал и мыслил. Красоту надо искать в окружающем мире. Декларацию написал Адливанкин. Талантливо и убедительно. Выставка пользовалась успехом. Народ ее охотно посещал. На выставку мы пригласили Луначарского. Ждали его ежедневно. Он пришел неожиданно. В день моего дежурства.

Никого, кроме меня, из участников выставки не было. Я с радостью взял на себя роль гида.

Выставочное помещение не отапливалось. Луначарский был в зимнем пальто, в меховой шапке и теплых домашних туфлях. Вид у него был больной и

утомленный, но, попав на выставку, он оживился. Добродушно шутил. Потом он начал обходить залы, внимательно рассматривая наши работы.

Мне нравились его живые, полные ума и юмора суждения о картинах. О каждом авторе он говорил так, будто хорошо знал пути его творчества. Говорил он четко, ясно. Что меня покорило — ни одной обычной, банальной фразы. Каждое слово наполнено профессионализмом и свежестью. Это был тонкий и культурный критик. Я глубоко сожалел, что под рукой не было блокнота и карандаша.

Уходя, он остановился у дверей и одобрительно, тепло сказал:

— Читал вашу статью в «Правде». Об АХРРе. Понравилась. — Застегивая пальто, добавил: — Очень хорошо, что вы, ножисты, взялись за реализм! Пора, Пора! — И завершил: — Нам нужны теперь картины, показывающие героев заводов и шахт. Поезжайте в Донбасс, Кузбасс. Вас там ждут и примут восторженно.

Он надвинул на лоб шапку, поставил меховой воротник стоймя и, крепко пожав мою руку, дружески сказал: «Прощайте!»

— Прощайте, Анатолий Васильевич! Спасибо вам от ножистов за теплое к ним отношение.

Он медленно направился к двери.

\*\*\*

В двадцатые и тридцатые годы московские молодые художники страстно увлекались Полем Сезанном. Особенно поддавалась влиянию этого великого новатора группа живописцев, называвших свое объединение «Бубновым валетом» (название, призванное ошеломлять зрителя). В группу входили: Кончаловский, Машков, Лентулов, Фальк, Куприн, Осмеркин, Древин, Удальцова и Рождественский. Все они работали во ВХУТЕМАСе профессорами, руководя отдельными мастерскими. Во ВХУТЕМАСе еще была мастерская Штеренберга — директора этого учебного модернизированного комбината, но о нем следует говорить особо, так как он примыкал к группе «ОСТ» (Общество художников-станковистов).

\*\*\*

Во ВХУТЕМАСе я читал лекции о западном искусстве и, естественно, много мне пришлось рассказывать о творчестве вождя нового искусства — Сезанна. Чтобы помочь моим слушателям разобраться в его творчестве и уяснить себе сущность его идей, я написал книжку «Поль Сезанн», но напечатать ее мне нигде не удалось. Типографий в двадцатые годы в Москве было мало, и все они считались перегруженными и неполноценными.

Я вспомнил о Луначарском и решил пойти к нему. «Он, — думал я, — хорошо знает, какую роль играет новатор Сезанн в творчестве “Бубнового валета” и вхутемасовцев, и поможет напечатать мой труд».

Я отправился к нему.

Анатолий Васильевич принял меня тепло. Он написал записку директору Госиздата.

— Пожалуйста, товарищ Нюренберг, — сказал он, подавая мне листок. — Сходите в Госиздат к председателю и передайте ему мою записку.

Я поблагодарил, пожал его руку и ушел. На блокнотном листке было написано: «В Госиздат. Считаю целесообразным оказать помощь А. Нюренбергу в печатании его труда о Сезанне! А. Луначарский».

Я был счастлив. Но счастье мое скоро растаяло. Книга была напечатана только через год, во вхутемасовской типографии, при помощи моего брата, заведовавшего наборным цехом.

\*\*\*

Увлеченный пропагандируемой Луначарским трудовой эстетикой, я решил написать несколько больших полотен из жизни шахтеров. Я давно мечтал показать их тяжелый и героический труд, но реализовать эти мечты мне не удавалось. И только в 1933 году мне удалось с моим братом, художником Девинным, попасть в Прокопьевск, на крупнейший рудник в мире. Прокопьевцы гордятся своим рудником. Он является детищем советской власти.

В Прокопьевск мы приехали в начале сентября. Пошли в правление Кузбасса и представились заместителю председателя. Показали свои московские документы.

Заместитель их внимательно разглядел, долго держал в руках и, добродушно улыбаясь, сказал:

— Что ж, художники, видно, вы настоящие. Все у вас в порядке. Но заняться вами не могут, много дел сегодня. Приходите завтра. Утром. Заключим с вами договор, дадим аванс, и вы приступите к работе. Сейчас я вам выдам пропуска в гостиницу и в столовую. Потом ходите по Прокопьевску и познакомьтесь с нашими достопримечательностями. Есть на что поглядеть. Город вырос и похорошел.

Он выдал нам пропуска в гостиницу и столовую. Встал, любезно пожал нам руки и сказал: «До завтра!»

Мы ходили по улицам и переулкам Прокопьевска, поглядели на его достопримечательности, посидели в Центральном парке. Встречался пейзаж с великолепным осенним колоритом. Направились в столовую, где нас угостили вкуснейшим обедом.

Утром на следующий день в просторном кабинете зампред Василий Андреевич, поглаживая лысый лоб, почтительно нам говорил:

— Дорогие художники, было у нас великое совещание, и решили мы, что вовремя вы к нам пожаловали. Есть для вас очень ответственная художественная работа. Ко дню шахтера надо написать группу героев Прокопьевска. Беретесь, дорогие друзья? — спросил он, дружески заглядывая в наши лица.

— Беремся! — мужественно ответили мы.

Испытывая чувство удовлетворенности и радостной надежды, он продолжал:

— Только портреты должны быть готовы через месяц. Опоздать нельзя. Нарисовать их нужно масляными красками со сходством, как в натуре, чтобы их можно было узнать.



— Хорошо, — твердо сказали мы, — работать будем только масляными красками.

Торжественно подписали договор и, дружески попрощавшись с зампредом, пошли в гостиницу готовиться к утренней работе.

\*\*\*

В 11 часов утра ко мне пришли два шахтера. Видные прокопьевские ударники: бригадир Борисов и забойщик Бредис. В покрытых угольной пылью шахтерских костюмах и резиновых шлемах. В их руках были шахтерские лампочки. Я решил начать с Борисова. Его спокойное, смуглое лицо с добрыми серыми глазами показалось мне более живописным. И я начал писать его первым.

Работал я с большим увлечением. Писалось легко. Портретом я был доволен. Но на шестой день, когда Борисов от позирования устал, он начал подремывать. Чтобы не дать ему уснуть, я ему сказал:

— Товарищ Борисов, расскажите что-нибудь о вашей жизни.

— Значит, — сказал он, оживившись, — вы хотите, чтобы я рассказал о себе?

Возбуждаясь, начал:

— Зовут меня Иван Акимович, родился в Сибири в 1906 году, когда гремела первая революция. Отец занимался крестьянством. Потом на лесозаготовках Судженских копий простудился и умер. Остался я один, а шел мне двенадцатый год. В 1921 году поехал на работу по укладке пути на Кольчугинской железной дороге, а в 1923 году на Урале поступил забойщиком в шахту.

Он рассказал обычную дореволюционную шахтерскую жизнь.

И каждый раз, как только он начинал погружаться в дрему, я ему дружески говорил:

— Иван Акимович, расскажите что-нибудь о вашей жизни.

Он охотно рассказывал, а я спокойно работал.

Порой мне казалось, что он родился на Севере зимой, когда завывала вьюга, и потому-то в нем живет постоянная потребность в тяжелом физическом труде, который его согревает. Что его глаза и сердце насыщены жаром, которого хватит на всю жизнь. И что ему тоскливо без людей.

Забойщик Бредис — другого типа шахтер. Латыш. Ему 60 лет. Родился в семье крестьянина-середняка. Семья большая — восемь человек, а земли мало. Пришлось бежать от такой жизни. Два старших брата бежали в Америку, а за ними на 22-м году жизни эмигрировал и он. В американских шахтах он проработал 26 лет. Потом потянуло в Россию. Второй десяток лет работает в советских шахтах. В общей сложности под землей работает 40 лет.

В 1924 году вступил в Коммунистическую партию. С 1928 года работает забойщиком в Прокопьевске. Один журналист написал о Бредисе: «Он прям, строен. Чувствуется, как его мускулы налиты железной силой. Неужели ему 60 лет, и 40 лет проведены под землей? Не верится».

Позировал он так же, как работал на шахте.

\*\*\*

Через три недели к нам в номера явилось начальство поглядеть, как идут портреты. Портреты им понравились.

— Больно медленно работаете, художники, — сказал председатель Прокопьевского угольного района.

Тогда я ему сказал:

— А знаете, что великий итальянский художник Леонардо де Винчи свои портреты писал по три года?

— Ваш знаменитый итальянский художник тогда писал портреты для буржуазии, а вы пишете портреты для для Советской власти и должны помнить о темпах. Разница большая. Поняли?

Девинов и я, сдерживая улыбки, сказали:

— Конечно, поняли.

\*\*\*

Сегодня разбирали конфликт, возникший между эстетикой и большевистской техникой.

Чтобы придать нашим индустриальным пейзажам больше живописности и динамичности, из всех заводских труб мы пустили густые облака дыма. Бездымные трубы нам показались нежизненными. Как художники мы были правы. Но начальник Кемеровкомбинатстроя т. Норкин, поглядев на наши работы, с огорчением процедил:

— Услужили, друзья. Спасибо. Москва нам за такой дым даст такую нахлобучку.

И, после минутного молчания, добавил:

— Ведь дым это наше несчастье. Мы с ним боремся, а вы его рекламируете.

\*\*\*

В Кемерово нас встречали, как знатных иностранцев. Были пышные банкеты и дружеские тосты. Мы не осрамылись. Отвечали в стиле Стасова. На огромном шумном заводе один из нас, потрясенный всем виденным, подошел к главному мастеру и с нескрываемым волнением сказал:

— Когда я вижу, как вы спокойно в пламени и гуле блюминга тянете огненные рельсы, мне хочется крепко пожать вам руку.

На это мастер, крепыш с потным лицом, в темно-синих очках и невыразимой шляпе, мягко улыбаясь, ответил:

— А когда я был в Москве в Третьяковке и видел замечательную картину, кажется Репина, «Убийство сына», мне тоже захотелось найти этого художника, который написал ее, и очень крепко пожать ему руку.

\*\*\*

В Прокопьевске председатель горсовета, показывая нам два новых клуба, с непередаваемым достоинством произнес:

— В этих клубах и ваш Рафаэль, и Репин сочли бы честью для себя поработать.

\*\*\*

В Кемеровском химкомбинате при подписании с нами договора возник небывалый в нашей практике эстетический спор о том, как писать наши будущие картины: мазками или без мазков. Управляющий делами, человек с солидной лысиной и двойным подбородком, с достоинством заявил:

— Я думаю, что мазками лучше... Как-то солиднее.

Решением управления делами спор был ликвидирован. Мы взялись за работу.

\*\*\*

Сдав благополучно портреты (это нас, разумеется, окрылило), мы решили еще написать несколько этюдов для московских выставок и остаться на недельку в Прокопьевске. Портреты были выставлены в новооткрытом клубе и пользовались успехом. Но зампреду наша работа и наш энтузиазм настолько понравились, что он решил нас удержать на две декады для «важного дела».

— Мы, — сказал он с подчеркнутой гордостью, — выпускаем книжку «Жемчужина Кузбасса». Нужны рисунки, а делать их некому. Вот, подумал я, вы ребята способные и боевые. Вы и сделаете нам рисунки.

И голосом, полным дружелюбия, прибавил:

— Не откажите мне, дорогие друзья, в просьбе.

Пришлось остаться.

— Ну вот, и книгу спасете.

И, мягким голосом, прибавил:

— Мы вас спустим в шахту, посмотрите и зарисуйте, как там работают шахтеры. Увидите за работой героев, которых вы так удачно нарисовали.

И, погодя еще, добавил:

— Для художников это очень интересно.

Мы остались еще на декаду.

На следующий день нам выдали шахтерские костюмы, каучуковые шлемы и горящие лампы. Захватив альбомы и цветные карандаши, мы пошли в шахту «Бис 2».

Спустили нас на большую глубину. Пахло густой, пронизывающей сыростью. С потолка падали тяжелые черные капли. Слышен был ритмичный стук отбойных молотков. Свет слабо освещал дорогу вглубь туннеля. Долго мы искали работающих шахтеров. Наконец нашли овечьих легендами подземных героев. Раскрыли альбомы и начали их набрасывать. Вскоре бумага покрылась черными мокрыми кляксами, но мы, не обращая внимания на тяжелые условия работы, продолжали рисовать. В Прокопьевске спускались в шахты. Вид наш был настолько юмористичен, что самые мрачные шахтеры, взглянув на нас, начинали улыбаться и даже смеяться. Особенно смешно выглядел Мидлер. Высокий, худой, угловатый. Шахтерский костюм его сделал каким-то опереточным Дон-Кихотом. В забоях шахтеры никакого внимания на нас не обращали. Проходили мимо, задевали, толкали. После работы нас лихо подняли вверх, похвалили за мужество и отвели в умывальню. Поглядели мы друг на друга и рассмеялись. Вид у нас был такой, словно мы спали в шахте, укрывшись

угольными мешками. Мы долго теплой водой с мылом смывали покрывшую лица и руки, приставшую к коже угольную пыль.

Три раза мы спускались в шахту. Рисунков набралось много. Несколько дней мы потратили на то, чтобы наброски привести в композиционный порядок и придать им законченный вид. В рисунках мы старались сохранить две ценные черты: движение шахтеров во время работы и свежесть линий и штрихов. Нам казалось, что эти ценные особенности нам удалось передать.

\*\*\*

Народ здесь простой, сердечный. Женщины стройные, с гордо посаженной, небольшой, круглой головой и мягкой, «крылатой» походкой. Делая однажды наброски на шахтерском дворе, я обратил внимание на молодую женщину, сидевшую на бревнах. На ней был новенький шахтерский костюм и невысокие щегольские сапожки. Лицо ее, приятное и приветливое, мне показалось знакомым, но вспомнить, где и когда я ее видел, не мог. Долго я силился вспомнить, но тщетны были мои усилия. И вдруг в мозгу зажегся и ярко запылал образ лица знаменитой «Олимпии» Эдуарда Мане. «Да — это она, — сказал я себе, — она». Тогда я подсел к ней и голосом, полным дружбы, сказал ей:

— Милая девушка, посидите часок, и я вас нарисую.

— Нет, — ответила она, — я уже стара для этого.

— Сколько же вам лет?

— Тридцать, — тихо, с грустью, ответила она.

— И только? Вы ведь очень молодо выглядите.

— Нет, нет, — шептала она, — не льстите мне.

В ее темно-серых глазах зажегся веселый и добрый огонек.

— Посидите для меня часок. Один только час, — пристал я к ней. — Я нарисую два портретика. Один для вас, другой для себя.

Тогда она согласилась. Улыбнулась и порозовела. Быстро поправила на голове в нежных цветочках шелковый платочек и мягко сказала:

— Приду в воскресенье, когда мотористкой не работаю.

Я ей дал свой адрес.

Утром в воскресенье она пришла. В ярко-малиновом платье, белых изящных туфлях. Волосы были тщательно и модно причесаны. И, как у «Олимпии», на левой стороне головы сиял красный цветок, похожий на гвоздику. Она села в кресло. Движения ее были мягкие и грациозные. Фоном служила золотистая шторка. Писал я ее почти в профиль. И все время думал: «Передо мной прокопьевская Олимпия. Только в кресле». Был бы здесь гениальный Мане! Она бы его изумила и восхитила! Какой шедевр бы он создал!

\*\*\*

Вспоминаю наш теплый, с налетом грусти, отъезд.

Зампред нас долго и сердечно благодарил.

— Приезжайте, дорогие друзья, — повторял он, — к нам почаще! Будем душевно рады!

Обещали.

— Как только отдохнем и сил наберемся, — отвечали мы, — захватим краски (конечно, масляные!), кисти и энтузиазм и махнем к вам в Прокопьевск!

Рисунки наши были сданы в типографию, текст был написан сибирскими журналистами. Но писать этюды для московских выставок, как мы думали, сил уже не было. Надо было отдохнуть.

Зампреду Кузбасса, мы чувствовали, хотелось наш отъезд в Москву чем-нибудь украсить. Он привез на вокзал шахтеров, которых мы писали для клуба — Борисова и Бредиса. Девиновские шахтеры были заняты на работе.

Шахтеры привезли прекрасные, восхитившие нас подарки: чугушки, наполненные чудесным сибирским медом. Золотистым и ароматным! Передавая нам эти чугушки, зампред торжественно сказал:

— Это, дорогие друзья, на добрую и сладкую память. Будете кушать, нас всех вспоминать.

Мы сняли шляпы, крепко пожали сильные руки шахтеров, поцеловали зампреда и сели в наш вагон.

В поезде я часто вспоминал крылатый призыв Луначарского: «Поезжайте в Сибирь, на шахты и напишите наших героических рабочих. Нам нужны трудовые картины!»

Он был глубоко прав.

## Горький

В 1912 году парижская эмиграция в зале Ваграм устроила вечер, посвященный столетию со дня рождения Герцена.

Афиши, расклеенные по всему Парижу, сообщали, что на вечере выступит приехавший из Италии Максим Горький.

Редактор «Парижского вестника» Белой прислал мне пневматичку. Я помчался к нему.

— Курганный, мон шер ами, — тихо и ласково обратился он ко мне, — завтра в зале Ваграм состоится вечер, посвященный великому русскому революционеру — Герцену. На вечере выступит специально приехавший из Италии Горький. Вечер, надо думать, будет интересный, исторический. Сходите обязательно. Пропустить никак нельзя. Большое событие.

Потом, помолчав, добавил:

— Дайте статью, пишите, сколько захочется. Я вас не ограничиваю. Да, и обязательно рисунок... Дайте рисунок! Хорошо бы его показать в момент выступления... чтобы захватывало и волновало! Все, мон шер. Прощайте! Идите домой, — дружески добавил он, — и наберитесь творческих сил...

На следующий день, после работы (полдня писал цветы), я отправился в свой любимый Люксембургский сад, отыскивал там безлюдный уголок с одинокой приветливой скамьей. Лег на нее и, думая о том, чтобы набрать побольше творческих сил, незаметно уснул. Меня разбудил игравший где-то невдалеке духовой оркестр.

Вечернее бледно-зеленое небо было покрыто лирическими сиреневыми облачками. Деревья готовились к дреме. Пахло сыростью. Боясь опоздать на вечер, я вскочил, поправил шляпу и скорым шагом направился к Ваграму.

Я у входа. Большая, пытающаяся пробраться в зал толпа. Мощно работая локтями, я пробрался к охране и с гордостью показал ей свой корреспондентский билет.

Охрана холодно поглядела на мой билет и глухо проворчала:

— Проходите!

Я в зале. Отдышался. Стремлюсь к кафедре, где будет находиться моя знаменитая модель.

Председательствовала на этом вечере известная революционерка Вера Фигнер. Женщина подтянутая, с бледным лицом и сдержанными жестами.

Она встала и тихим голосом объявила, что вечер открыт.

— Слово предоставляется, — сказала она, — для приветствия нашему гостю профессору русского языка (фамилию его моя память не сохранила).

На кафедре вошел пожилой коренастый француз в пенсне. Он хотел поприветствовать гостя и публику на русском языке, но после нескольких слов, произнесенных с трудом и с большим акцентом, перешел на свой родной язык. Не успел он сойти с кафедры, как Вера Фигнер, волнуясь, громко и радостно объявила:

— Друзья, сейчас выступит наш дорогой гость — великий русский писатель, отдавший свою жизнь рабочему классу... — и смолкла. Потом, глубоко вздохнув, выкрикнула: — Алексей Максимович Горький!

В зале будто гром грянул. Его раскаты, казалось, потрясали стены и раскачивали люстры. Все, стоя, аплодировали и кричали: «Горький!!! Горький!!!» Горький стоял бледный, растерянный. Дрожащими от волнения руками он указывал на свое больное горло, моля о пощаде. Он что-то шептал стоящим близ него людям и сильно кашлял.

Так продолжалось минут десять.

И когда руки у публики от неистовых аплодисментов устали, а глотки от криков охрипли — наступило небольшое затишье. Этим моментом воспользовался некто из публики, человек монументального телосложения. Он забрался на кафедру и, стоя рядом с Горьким, густым басом прогудел:

— Друзья, что вы делаете? Алексей Максимович к нам приехал тяжело больным. После дороги он очень устал. Пощадите его!!!

И публика стихла. Точно вся вымерла.

Я у самой кафедры.

Немного успокоенный, Горький раскрыл рукопись и приготовился читать.

Хорошо слышу, как мое сердце энергично стучит. «Но в творческой жизни, — подумал я, — бывают такие часы, когда работать приходится под неприятный аккомпанемент своего стучащего сердца».

Жадно разглядываю Горького. Раскрываю альбом и начинаю набрасывать великого гостя.

Сухой, жесткий контур обрисовал его необыкновенно скульптурную голову, его невысокий лоб. Большие рыжеватые усы вяло висели над его широким подбородком. Глубоко сидевшие глаза казались суровыми. Одет он был в простую, голубого цвета косоворотку. На плече висел недорогой серо-коричневый пиджак.

Каким ярким, подумал я, контрастом казался он на фоне парижской, хорошо одетой публики! Разумеется, трудно было рисовать в таких условиях, но я не сдавался и альбом не закрывал. Какое-нибудь мелкое, незначительное, личное впечатление вдруг ярким светом освещало всю его голову. В этот момент мне казалось, что я близок к удаче.

Горький по рукописи прочитал свой рассказ «Рождение человека». Голос у него был глухой. Сильно окол. История о том, как он стал акушером. Это было в 1892 году в голодное время на Кавказе, куда в поисках заработка попала голодная беременная орловская крестьянка. В дороге почувствовав себя плохо, она отстала от подруги и села у моря отдохнуть. Неожиданно начались родовые схватки. Она поползла в кусты и начала рожать. Находившийся в это время у моря Максим Горький, услышав стоны, направился в кусты и увидел там рожавшую женщину. Поняв, что ему придется помочь роженице, он «сбежал к морю, засучил рукава, вымыл руки, вернулся — и стал акушером». Приняв ребенка, он в море вымыл его. Потом, когда Горький стал нашлепывать грудь и спинку ему, ребенок завизжал пронзительно.

— Шуми, орловский! Кричи во весь дух! — сказал Горький ему.

\*\*\*

Второй раз я видел Максима Горького в Москве, после его возвращения из Италии. На книжной выставке, которую в его честь устроил директор Госиздата — известный книжник Накаряков.

Выставка, которую я оформил, Накарякову понравилась и в виде награды он разрешил мне присутствовать на приеме великого гостя. Я был, разумеется, очень рад.

Горький приехал вечером. На нем были темно-серое пальто и светло-серая, с большими полями шляпа. В руке изящная трость. Лицо бледное, усталое. Он обошел госиздатовский почетный караул и всем крепко пожал руки. Пожал он и мне руку. Потом радостно бросил:

— Что ж, пошли, друзья!?

Пошли. Помню, долго Горький простоял около стендов, на которых экспонировалась молодая советская литература. С волнением снимал он с полок книги, внимательно и пристально их разглядывал. Задавал Накарякову вопросы. Тот ему отвечал. Слышны были восклицания Горького:

— Хорошо! Очень хорошо! Здорово!

Я старался зарисовать его, напрягая зрение и память, но это было так же трудно, как в Париже в 1912 году на историческом вечере. Горький был все время в движении. Опять получились фрагменты. Опять — обрывки лба, носа, усов...

Однако, странное дело! Прошло столько лет, и вот вновь я его близко и внимательно разглядываю, но совсем по-иному воспринимаю его голову, лицо, жесты, кисти рук.

Другой как будто образ. Но за этим образом — ожившее, хорошо знакомое светлое прошлое... Опять чувствую человека редкой сильной воли, богатой души, врага насилия, человека, всегда готового помочь страдающим. Друга людей... Обход выставки начался. Непокойные фотографии сделали последние снимки (один отличный снимок у меня сохранился). Я с глубокой грустью поглядел на свои «обрывки» и закрыл альбом.

Накаряков близко подошел к Горькому и с сияющим лицом сказал:

— Дорогой Алексей Максимович, к вам просьба — напишите несколько слов о выставке! Будем рады и благодарны!

Горький поглядел на него. Глаза его сурово блеснули, и он глухо ответил:

— Ну, что я вам напишу? Что я — Максим Горький?.. Все это знают.

— Хоть несколько слов, Алексей Максимович! — приставал к нему Накаряков.

— Нет, нет. Не буду писать. Выставка понравилась. Спасибо! Еще раз спасибо, друзья!

Опять всем пожал руки, медленно надел шляпу и, сопровождаемый госиздатовцами, направился к выходу.

\*\*\*

В третий и последний раз я видел Горького уже в гробу.

Телефонный звонок: «Говорит председатель МОСХа Вальтер. Срочно приезжайте в Дом Союзов, в комнату, где собираются художники. Будете стоять в почетном карауле у гроба Максима Горького».

Приехал. Незабываемое зрелище!

Весь огромный зал утопал в красных цветах и длинных черных лентах. Мрачно горели тяжелые люстры. Струнный оркестр с волнующим чувством играл реквием Моцарта и похоронный марш Шопена.

Торжественно встал в караул. В обложенном цветами красном гробу лежал не великий писатель земли русской, а усталый чахоточный булочник. Голова была чуть приподнята. Смерть сделала его опять таким, каким он был в молодые годы. Вспомнились его дореволюционные популярные фотографии.

Долго, не отрываясь, глядел я на его невысокий лоб, покрытый морщинами страданий. На большие упавшие усы, на острые, кверху вздернутые ноздри, на иссушенные безжалостным туберкулезом восковые руки. Вспомнил, что в Париже, в 1912 году, его руки своей страдальческой красотой меня удивили.

Когда меня сменил другой караул, я отошел в сторону. Вынул из кармана альбомчик и начал рисовать Горького. Но сколько я ни старался сделать его великим писателем, получался простой рабочий человек. Я пытался в рисунок



вложить все мои чувства преклонения перед ним, мое безграничное восхищение его «Рождением человека», «Челкашом», «Моими университетами», «На дне»... Но ничего не получалось. Огорченный результатами моего рисования, я оставил Горького простым рабочим человеком, каким он у меня получился.

Запомнился скромный, серый, со вкусом сделанный венок от внучек. На ленте: «Дорогому и любимому дедусе».

## Бабель

1922 год. Москва. Начало лета. Петровка. У запыленной витрины, оклеенной пожелтевшими афишами, знакомая фигура. Всматриваюсь — Бабель. Подняв голову, чуть подавшись вперед, он внимательно разглядывает какую-то карикатуру.

Я подошел к нему и поздоровался. Не отвечая на приветствие и рассеянно рассматривая меня, он спросил:

— Читали последнюю сенсацию?

Не дожидаясь ответа, добавил:

— Бабель — советский Мопассан! — и, помолчав, воскликнул: — Это написал какой-то выживший из ума журналист!

— Что вы, Бабель, намерены делать?

— Разыскать его, накинуть смирительную рубаху и отвезти его в психиатрическую лечебницу...

— Может, этот журналист не так уж и болен?.. А? — спросил я мягким голосом.

— Бросьте! Бросьте ваши штучки! — ответил он, усмехаясь. — Вы меня не разыгрывайте.

\*\*\*

1927 год. Париж. Ранняя осень. Улица Барро. Район Бастилии. Нуворишевская гостиница «Сто авто». Пишу из окна столько раз воспетые художниками романтические крыши Парижа. Не могу оторваться. Несколько дней тому назад приехал Бабель. Он привез московский оптимизм. С его приездом ранняя осень, кажется, чуть задержалась. Бабель не любил ничего напоминающего туристский стиль. Ультрадинамические осмотры и изучение музеев под руководством гида раздражали его. Не любил ничего показного, парадного. «Все это, — говорил он, — для богатых американцев». Бабелю был близок Париж простой, трудовой. Его тянуло в старые, покрытые пылью и копотью улицы, переулочки, где ютились ночные кафе, дансинги, пахнущие жареным картофелем и мулиями (мидиями) обжорки, в которых кормилась веселая и гордая нищета.



А.Нюренберг. 1966. И. Бабель среди своих героев. Бумага, сангина, пастель

У Бабеля был свой Париж, как была и своя Одесса. Он любил блуждать по этому удивительному, многогранному городу и жадно наблюдать его неповторимую жизнь. Он хорошо чувствовал живописные переливы серо-голубого Парижа, великолепно разбирался в грустной романтике его уличных песенок, которые он мог слушать часами. Был знаком с жизнью нищих, проституток, бедных студентов, художников. Увидев картины Тулуз-Лотрека, он заинтересовался его тяжелой жизнью и потянулся к его творчеству. Он хорошо знал французский язык, парижский жаргон, галльский юмор.

\*\*\*

Наступили серые, туманные, дождливые дни, и мы решили использовать их для хождения по музеям. Начали с Лувра. Местом свидания назначили «Зал Джоконды», в 11 часов утра. В условленное время писатель Зозуля и я уже были у «Джоконды», прождали час, но Бабеля не было. Потеряв надежду встретиться с ним, мы, уставшие, пошли в кафе. Через день я получил письмо от Бабеля. Письмо погубило, но содержание его в памяти сохранилось: «Дорогой друг, простите мою неаккуратность. Меня вдруг обуяла нестерпимая жажда парламентаризма, и я, идя к “Джоконде”, попал в палату депутатов. Не жалею об этом. Что за говоруны французы!»

В другой раз местом свидания в Лувре назначили «зал Венеры Милосской», но Бабель опять нас обманул. Встретившись, мы набросились на него с упреками. Бабель галантно извинился и рассказал, что по пути в Лувр он в витринах автомобильных магазинов увидел новые машины последних марок. Машины поразили его, и он не мог от них оторваться. «По красоте, — сказал он, — по цвету, по пластичности они не уступают вашим “Джоконде” и Венере Милосской, вместе взятым. Какая красота! Потом, я набрел на витрину бриллиантов. Как будто там лежали куски солнца! В этих витринах больше современности, чем в музеях».

Так нам и не удалось с Бабелем попасть в Лувр.

\*\*\*

Готовясь к персональной выставке в магазине какого-то предприимчивого маршана на улице Сен, жена Бабея, художница, устроила в своей мастерской нечто вроде предварительного показа и как бывалых зрителей пригласила Зозулю и меня. Мы пришли. На стенах висели камерные натюрморты и парижские пейзажи, написанные в постимпрессионистской манере. Работы приятные, но не оригинальные. Чувствовалось, что художница стремится приобщиться к модным парижским живописцам, особенно к Утрилло.

Бабель сидел в стороне и все время молчал.

Когда показ кончился, он иронически сказал: «Теперь, друзья, вы понимаете, почему я не хожу в Лувр».

Любил ли Бабель живопись? Думаю и верю, что любил, но не как большинство наших писателей, которые в картинах ищут преимущественно содержание, мало обращая внимания на поэзию цвета, формы и фактуры.

Он глубоко верил, что искусство, лишенное чувства современности, нежизнеспособно. И часто высказывал мысль, взятую у итальянских футуристов: «Музей — это великолепное кладбище». Он не искал встречи лицом к лицу с живописью, но когда случалось с нею встретиться, старался понять ее и, если возможно, искренне полюбить.

Его самолюбивая и гордая эстетика совершенно не выносила натурализма. О художниках, пишущих «*a la* цветное фото», он говорил как о дельцах и коммерсантах. Он доказывал, что быстро развивающаяся цветная фотография с большим достоинством заменит их бездушное творчество и очистит живопись от пошлости и убожества. Какую школу он больше всего любил? Пожалуй, импрессионистскую. Со всеми ее ответвлениями.

Были ли у Бабея любимые художники? Были. Ван Гог, Тулуз-Лотрек, Пикассо, Шагал. Он вдохновенно говорил об офортах Гойи, где, как известно, политическое содержание играет доминирующую роль, высмеивал кубистские экзерсисы, глупые и пустые опусы сюрреалистов. Хорошо отзывался о французских скульпторах Бурделе и Майоле.

Бабель имел свой вкус. Оберегал и защищал его.

\*\*\*

Во всем мире отмечали шестидесятилетие Максима Горького. Чествовали его и в Париже. Были организованы доклады и устроены небольшие выставки, посвященные творчеству великого писателя.

С одним из докладов выступил Бабель. Вспоминаю, с каким искрящимся юмором он провел свое выступление. Он рассказал, как столичные и провинциальные редакторы обрабатывали литературные труды Алексея Максимовича. Публика бешено аплодировала. Выступление свое Бабель закончил воспоминанием о том, как Алексей Максимович благословил его на тяжелую и неблагодарную работу литератора и как однажды вел с ним большую, волнующую беседу о советской литературе. При этом Горький все время отвлекался от разговора и что-то писал.

— Прощаясь, я спросил его, — рассказывал Бабель, — что вы, Алексей Максимович, все писали?

— Это «Клима Самгина» кончаю, — ответил Горький.

\*\*\*

Узнав, что бывший редактор газеты «Одесская почта» Финкель торгует старой мебелью на Блошином рынке, Бабель пожелал с ним встретиться. Я съездил с ним на рынок и свел с Финкелем. Встреча носила сердечный и торжественный характер.

— Вы — мосье Финкель? — спросил Бабель, крепко пожимая руку бывшему редактору.

— Да, я — Финкель. Редактор знаменитой «Одесской почты»... А вы, — с великолепным самообладанием добавил он, — кажется, писатель Бабель — автор знаменитых «Одесских рассказов»?

Не желая их стеснять в такой «возвышенный» момент, я ушел вглубь рынка, в ряды, где продаются старые холсты и антикварные рамы. Вернувшись через полчаса, я нашел Бабеля и Финкеля, сидящими в старинных малиновых креслах времен Наполеона. Лица их сияли, и казалось, что они выпили бутылку выдержанного бессарабского. В метро Бабель с грустью сказал мне:

— Жалко его. Разжирел, поседел и опустился. Я его спросил: куда делись ваши юбилейные подарки? «Все сожрали, когда жили в Вене», — ответил он. «Все, — повторял он, — они нас спасли».

\*\*\*

Возвращаясь часто поздно ночью из кафе, мы, «чтобы на Монпарнасе пахло Одессой», как говорил Бабель, распевали незабываемые песенки: «Сухой бы я корочкой питалась... Сырую бы воду я пила...», «Не пиши ты мне, варвар, писем... Не волнуй ты мою кровь...» и «Маруся отравилась, в больницу повезли». Парижские полицейские, выдавшие виды и ко всему привыкшие, не обращали на нас внимания.

Бабель любил часами простаивать перед афишными киосками, у витрин магазинов, лавчонок и внимательно читать объявления. Он посещал судебные камеры, биржу, аукционы, отели и места рабочих собраний, стремясь все подметить, запомнить и, если можно, записать.

Часто Бабель и Зозуля приходили к нам в нуворишевскую гостиницу выпить чашку московского чая и поделиться парижскими впечатлениями.

Бабель был неподражаемый рассказчик.

Во всех его шутках, рассказах чувствовалась строго обдуманная форма и композиция. Бабелевская гиперболичность и острая, неповторимая выразительность были приемами, которыми он пользовался для достижения одной цели — внушить слушателю идею добра. Точно он говорил ему: «Ты можешь и должен быть добрым. Слушая меня, будешь им. Самая созидательная и влиятельная сила в человеке — это добро». И мне думалось: «Стыдно после рассказов Бабеля быть недобрым».

В искусстве он мне больше всего напоминал Домье — великого сатирика, насмешника и человеколюбца.

Бабель был неутомимым врагом пошлости, банальности в литературе и искусстве. Он высмеивал писателей, пишущих «обкатанным языком».

— Они совершенно равнодушны к слову, — говорил он. — Я таких писателей за каждое банальное слово штрафовал бы, а художников, пишущих сладенькие олеографии, я исключал бы из Союза.

Всегда добрый и улыбочивый, он совершенно менялся, когда речь заходила о его редакторах. Тогда в глазах его загорался злой огонек, и он ругался, как тот одесский биндюжник, о котором сам написал, что «даже среди биндюжников он считался грубияном».

\*\*\*

В 1932 году я жил в живописной Виннице. Часто по вечерам бывал у моего приятеля, художника Драка, где собирались местные писатели и художники и спорили о литературе и живописи. На одном из таких вечеров Драк меня познакомил с неким молодым человеком. Обращали на себя внимание его высокий лысый лоб и торчавшие на кончике мясистого носа тяжелые роговые очки. Представляя мне его, Драк гордо объявил:

— Эдуард Моисеевич Гузик, друг Бабеля.

Я попросил Гузика:

— Расскажите мне что-нибудь о Бабеле.

— Пожалуйста, — ответил он. — Бабеля я знаю лет пять. Я его очень люблю. Я помогаю ему в работе. Собираю словесный материал, местный русско-украинско-еврейский фольклор и посылаю ему.

— А где вы находите этот фольклор?

— Я журналист и разъезжаю по районам, где вкусных словечек и фраз — хоть лопатой загребай. Надо только уметь их точно записывать.

— А чем же вам Бабель платит?

— Редакторской помощью. Я посылаю ему мои очерки, а он их подчищает.

Я подумал, что метод работы Бабеля — пчелиный: повсюду собирать цветочную пыль и прятать ее в свои творческие соты.

## Встречи с Ильфом

Добродушное осеннее солнце. Пушкинская площадь. У бронзовых ног Пушкина огромный букет алых роз.

Встретил Ильфа.

— Давно из Парижа?

— Две недели.

— Конечно, Фазини видели?

— Как же.

— Много лет не виделись?

— Лет пятнадцать.

— Какое впечатление?

— Сильное. Никогда не думал, что у меня такой умный брат. Как приятно было его общество. Я теперь о нем часто думаю.

— И Константиновского видели?

— Видел, видел.

И Ильф мне рассказал, как он с Зосей Константиновским искали псевдоним для его книги «Воспоминания».

— Как вам известно, — сказал Ильф, — французы не любят книг с длинными фамилиями авторов. И не покупают их. Думали укоротить Зосину фамилию. Решили оставить ему половину «Констант». Но с этим псевдонимом он выступает как скульптор — на выставках. Остановились, наконец, на короткой, мною предложенной, сугубо русской фамилии — Матвеев.

\*\*\*

Второй раз встретил Ильфа на Кропоткинской. Чувствовалось, что весна на него плохо действовала. Он силился казаться бодрым. Шутил по адресу неба, улицы, редакции.

Минуту погодя, он сказал:

— Послушайте, дружок. Что это такое? Объясните мне. Недавно просматриваю «Правду». Вижу — интересное клише. Понравилось. Думаю: хорошая картина. Надо узнать автора этой картины. Всмотриваюсь. Читаю: фотография какого-то Устинова. Неприятно стало. Буду осторожней. Решил теперь хорошенько вглядываться в клише. И тогда уже определять: клише или фотография. И, поправив тяжелые очки, продолжал:

— И вот вчера в «Правде» опять вижу эффектное клише. Приятная композиция. Удачно передано движение фигур. И подумал: меня не обманешь. Я теперь осторожен. Типичная стопроцентная газетная фотография. Беру. Подношу к очкам и разочарованно читаю: «Картина художника Шумова».

И опять, немного погодя, спросил:

— Теперь скажите, как мне быть?

\*\*\*

Встретились мы на выставке Кончаловского. Остановились перед автопортретом художника. Молча простояли минуты две.

— Нравится, Ильф?

— Нравится. Хороший художник. Крепкая рука и великолепный глаз.

Разговорились о живописи.

— Вы ведь знаете, что я вырос в семье художников. У меня два брата художники. Фазини-брюнет и рыжий Мифа. Они, кажется, неплохие художники. В нашем доме часто и много говорили о живописи, о цвете, о колорите, о французском искусстве. Говорили о Пикассо, Матиссе. Я обязан быть грамотным, хотя живопись мне не давалась.

— Фазини вам, Ильф, показывал свои работы?

— Видел. По-моему, если я не ошибаюсь, он увлекся декоративной живописью. Она, кажется, всегда тянула его к себе.

\*\*\*

Последний раз я с ним говорил в своей мастерской. Лицо Ильфа было серым. Губы сухие, бледные.

После показа моих работ мы посидели на диване.

— Ильф, расскажите немного о себе.

— Хотите я вам расскажу о заграничных отзывах об Ильфе и Петрове? В этих новых советских сатириках много от Гоголя.

И добавил: «Ничего себе хватанули. Подташнивать стало, как после острого иностранного блюда».

\*\*\*

Гроб с сожженным страданиями Ильфом стоял в Доме писателей. Много народа. Видел Бабеля. Он умеет прятать свое горе за острой фразой:

— Мне кажется, что Петров лежит рядом с ним...

У гроба стояла окаменевшая жена. Свои тонкие руки она держала в гробу под покрывалом, точно пыталась Ильфа согреть...

## Признание

Были лютые морозы. Дров в Москве не было. Жгли старую мебель и макулатурные книги.

Были невыносимо жаркие дни. Осенью под Москвой часто горели леса. Удушливый дым наполнял не только улицы, но и квартиры.

В гости приходили одолевавшая невралгия и тяжелый кашель. Гриппы. Врача найти было нелегко. Большинство аптек было закрыто.

О постоянном изнуряющем недоедании я писать не буду.

Дни были, как краски на палитре: серые, черные и коричневые. Очень редко нас посещали дни голубые, оранжевые и красные. Но мозг не терял творческого жара и жил своей непотухающей богатой жизнью. Мечты о грядущем новом советском искусстве были всегда нашими верными друзьями. Каждый из нас опасался жить без иллюзий, не отваживался. Нам казалось, что в небывалые героические дни жить старыми традициями неразумно. Для полноты творческого благополучия нам были нужны новые колоритные небосклоны и горизонты, и ярко светящиеся звезды.

Мы их искали и были счастливы, когда находили. И подумать только, что в это суровое время большинство живущих в Москве художников работало, не покладая рук и не теряя головы. Сердце работало, не зная покоя.

Кончаловский, Машков, Куприн, Лентулов, Осмеркин, Шевченко часто увлеченно писали пейзажи (виды холодной и голодной Москвы). Портреты

осунувшихся и похудевших друзей. Работы, в которых всегда чувствовалось глухое, сдержанное, но всегда радостное жизнеощущение. Разглядывая теперь работы того незабываемого времени, диву даешься, как они умели оптимистически жить и работать. Люди, казалось, обманывая свою судьбу, научились писать с живописным блеском и выразительной звучностью.

Разве небывалой в истории искусства героике нашим изокритикам не следовало бы посвятить несколько теплых статей?

Надо признаться, что нас излечили советский воздух и время, лучшие врачи.

Примечательно, что одно время некоторые талантливые художники (в том числе, и будущий советский классик Кончаловский) писали наших людей и русский пейзаж, а думали о Сезанне и Матиссе. У каждого из этих художников в их архивах я видел работы с яркими следами этих увлечений. На посмертной выставке Кончаловского его сын Михаил Петрович (организатор этой выставки) не считал нужным повесить такие работы.

— Отец, — говорил он, — до последних творческих дней увлекался выдающимися постимпрессионистами, но никогда им не подражал.

Михаил Петрович был прав.

Отец никогда не изменял знамени и принципам советского реализма, и в историю нашей живописи он вошел как советский классик.

## **Кончаловский**

1922 год. Москва. Страстная площадь.

Зимний вечер. За синееющим окном метель, то утихающая, то усиливающаяся. Лежу в постели, укрытый шубой и украинским ковром. Простудился. Горит небольшая лампочка, затененная газетой. В комнате холодно. Лежу и мечтаю о дровишках, которых второй день не удастся найти. Жена возится около буржуйки, тщетно пытаюсь тремя отсыревшими томами Боборыкина растопить ее.

— Черти! Ничего горячего не оставили, — ругает она бежавших хозяев.

Сдержанный стук. Жена открывает дверь. Входит женщина средних лет. Живое лицо. меховая шапка обвязана большим шарфом, в левой руке муфта. Шарф и муфта покрыты снегом.

— Я к вам, — говорит она.

— Слушаю.

Сбрасываю шубу и ковер. Усаживаю женщину.

— Меня послал к вам Муратов. Он уезжает в Италию. Чемоданы упакованы. Он просил вас написать статью о моем муже Петре Петровиче Кончаловском... Статья пойдет в журнал «Свирель Пана» и должна быть готова через два дня.

Она вынула из муфты несколько каталогов и протянула их мне.

— Вот вам подсобный материал.



— К сожалению, — сказал я, слабым голосом, — сил нет. Я простужен, выздоровею, — напишу...

— Нет, дорогой друг, ждать нельзя. Петр Петрович вас очень просит... и я вас прошу.

— Не могу, — повторил я, — шея побаливает. Невралгия...

Она быстро сняла с головы шарф, закутала мне шею и сказала с подчеркнутой дружелюбностью: «Так вам будет теплее».

— Спасибо! — пробормотал я сдавленным голосом.

— Муратов, муж и я вас просим.

— Хорошо, — сказал я, почувствовав, что вынужден буду писать статью. Меня охватило беспокойство — а вдруг не смогу написать. Провалюсь. Осрамлюсь.

С возрастающим чувством легкости она сказала: «Статья должна быть готова через два дня».

Ее лоб и щеки пылали: «Благодарю вас!» Быстрым, зорким взглядом она оглядела мастерскую, жену, возившуюся у буржуйки, меня — и протянула мне крепкую руку.

— Итак, через два дня я буду у вас.

Я понял, что после истории с шарфом произошло нечто такое, что не подчинялось моей воле. Я подал ей руку и сказал: «Хорошо».

Утром я достал дров и затопил буржуйку. В комнате было тепло и уютно.

Через два дня она пришла. Я передал Ольге Васильевне статью и шарф. Сердечно поблагодарил за шарф. Лицо ее порозовело. Она повторила:

— Вам спасибо от Муратова, Петра Петровича и Ольги Васильевны.

И ушла.

Статья была помещена в первом номере «Свирели Пана» в 1922 году.

\*\*\*

Был в мастерской Кончаловского, на Садовой, во дворе. Кончаловский, пожалуй, самая яркая фигура среди советских художников. В нем счастливо сочетаются большой талант, редкое знание искусства и общая культура.

Кончаловский показывал мне среди других работ портрет Мейерхольда. Работа выразительная и живописная, но она написана в плане декоративного панно. И потом в ней мало внутренних качеств.

После Мейерхольда на мольберте появился портрет Фадеева, затем автопортрет, который понравился мне больше других работ. Во время осмотра пришла жена Кончаловского — Ольга Васильевна. Она сразу взяла тон опытного экскурсовода. Ее пояснения были насыщены профессиональными терминами. О муже она говорила ярко, живо и умно. Конечно, все у Пети носило характер высокого стиля, свидетельствовало об опыте и знаниях. Ей можно было простить семейный патриотизм. Потом Кончаловские показывали Пушкина.

— Всю голову переписал, — сказал Кончаловский.

Голова была непохожа, замучена и слишком перегружена поправками. После Пушкина смотрел натюрморты и пейзажи. Я заметил, что Ольга Васильевна хочет видеть в муже нестареющего новатора. «Приятно не чувствовать бремени возраста», — подумал я. Кончаловский боится приближения академизма, повторения того, что он уже делал, и ревниво следит за всеми новейшими течениями живописи.

\*\*\*

Творчество Кончаловского было проникнуто душевным жаром, оптимизмом и простотой. Пейзажи, портреты, натюрморты — все было согрето его большим сердцем.

Кончаловский долго и внимательно изучал природу, но никогда не был ее пленником. Он часто повторял фразу великого французского художника Делакруа: «Природа есть только словарь, где ищут слова, но никто никогда не придавал словарю значения, как сочинению в поэтическом смысле слова».

Весной в 1921 году Кончаловский написал серию подмосковных пейзажей. Молодые дубовые леса с прудиками и мостиками. Показывая мне эти этюды, он с сияющим лицом сказал: «Лес, какие живописные дубки! Какие чудесные мостики. Влюбиться в них можно. Обязательно поезжайте в эти леса и попишите их. Осмеркину я тоже посоветовал...» Летом Кончаловский написал свое нашумевшее полотно «Миша, иди за пивом!». В этой работе Кончаловский показал себя как художник, умеющий легко и свободно решать большие декоративные панно. Он его написал быстро и смело.

Потом он взялся за натюрморт. Тут он развернулся во всю ширь своего большого таланта. Он доказал, что натюрмарту свойственны все психологические черты, которые художник показывает в пейзажах и даже в портрете. Он умел в натюрморты вложить свои сложные переживания. Глядя на его натюрморты, зритель заражался душевным состоянием автора. Никто у нас не умел с такой взволнованностью и темпераментом писать цветы, фрукты, овощи.

Когда Кончаловский брался за натюрморт, он был похож на фламандца или венецианца. Ему нужны были горы ярких южных овощей и фруктов и огромные полотна, на которых он мог бы показать изобилие земли и свою горячую, мощную руку. Любовь к натюрмарту у него была настолько велика, что даже портреты он иногда решал в натюрмартном плане (портрет Алексея Толстого).

Интересно было наблюдать Петра Петровича, когда он писал пейзажи. Он сливался с ними до самозабвения. Вид леса, парка, дремлющих лип или кленов приводили его в состояние такого глубокого забытия и самоотрешенности, что он утрачивал ощущение времени.

Часы наедине с природой он считал часами счастья.

— Как хорошо, — говорил он вдохновенно, — когда я стою перед укрепленным на мольберте холстом и страстно, будто опьяненный, вглядываюсь в волнующую сердце глубину пейзажа! Небо розово-желтое, облака нежно-сиреневые, а деревья — синие. Хорошо вписать в такой пейзаж несколько фигур в движении. Не отрывая глаз от чудесного видения, ударяю кистью по приковывавшему душу холсту...

В 20-х годах была написана одна из лучших его вещей — «Автопортрет с женой». Работа, навеянная Рембрандтом. Написана она в станковом плане. По стилю, крепости живописи, по богатству цветовых отношений и волнующей фактуре — это одно из лучших произведений Кончаловского.

\*\*\*

Колорит в творчестве Кончаловского играл выдающуюся роль. Он знал, каким колоритом можно достигнуть цветовой выразительности в той или иной работе. Его палитра никогда не теряла цветовой силы. Его синие, желтые, лиловые, оранжевые и зеленые краски были до предела насыщены. Он изучил законы градации цвета и великолепно ими пользовался.

Кончаловский писал густо и широко. Обработке поверхности полотна он уделял большое значение, понимая ее эстетическое и психологическое значение. Мазок передавал состояние художника — его темперамент, возбужденность. Размер мазка должен быть пропорционален величине картины. На расстоянии он должен способствовать оптической смеси разобщенных красок.

Дело не только в форме и красках картины, но и в ее фактуре. В ее красочных слоях, подкладках и лессировках, в ее мазках, в их характере и движении — во всем этом художник передает свои мысли и душевное состояние.

Рембрандт хорошо знал смысл и значение фактуры и широко пользовался ее богатыми возможностями. Для примера обратимся к его величайшему шедевру «Блудный сын». Вспомните, как написан сын. Его лицо, прячущееся в складках отцовской одежды, и ноги, натруженные в долгой ходьбе, распухшие и запыленные ноги! Лицо сделано почти эскизно, обобщенно, а ноги написаны портретно, как руки отца.

В картине два психологических центра: всепрощающие руки отца и ноги раскаивающегося сына. Руки написаны деликатно сдержанными напряженными мазками, великолепно передающими внутренний душевный мир отца, а ноги сделаны несколькими плотными слоями. Несомненно, что многие психологические эффекты великим мастером достигнуты здесь фактурными средствами.

Конечно, Рембрандт в своих работах не преследовал одних живописных идей, но он, несомненно, широко ими пользовался.

Также много внимания фактуре уделяли такие великие художники, как Курбе, Домье, Репин, Суриков и Ван Гог. Их имена в истории живописи будут связаны не только с гуманитарными, революционными, но и формальными завоеваниями. Их работы передают зрителю не только мысли и сердце художника, но и его эстетические радости: краски и красивую поверхность.

Свои смелые, густые мазки Кончаловский клал мягко, без излишнего нажима, подчеркивания. Он ни разу не повышает голоса, ни разу не ведет роли на жестком жесте, на крике... Зрителя он нигде не подводит к пределу своих сил.

В историю русской живописи Кончаловский вошел как лучший натюрмортист. Все его ученики и последователи на всю жизнь сохранили привитые их учителем любовь к натюрморту. И если вы теперь на выставках встречаете большое количество натюрмортов, любовно, живописно и темпераментно написанных, — то это, несомненно, влияние вождя «Бубнового валета».

## Кончаловский и его окрестности

Большое влияние на развитие советской живописи оказала художественная организация под названием «Бубновый валет». Это название было придумано Кончаловским как протест против эстетских названий других художественных организаций.

Было время, когда наши искусствоведы (особенно музейные) считали живопись бубнововалетистов формалистской и даже мелкобуржуазной и вели с ними жестокую и нелепую борьбу. Много нервов они испортили Кончаловскому, Машкову, Фальку и другим членам этой организации.

Ярким примером их метода и стиля борьбы могут служить аннотации, которые музейные работники вешали около работ бубнововалетистов.

В Третьяковке под великолепным живописным натюрмортом Кончаловского висела надпись: «Капиталистическое искусство наслажденческого периода», а под работами Фалька (они как потенциально опасные находились в запаснике) висела надпись: «Живопись эпохи загнивающего капитализма».

И такие юмористические надписи считались в музее марксистскими. Подобные аннотации вызывали смешанное чувство стыда и горечи.

\*\*\*

Наступит время, оно уже близится, когда все участники «Бубнового валаета»: Кончаловский, Машков, Лентулов, Фальк, Куприн, Осмеркин, Рождественский, Древин, Удальцова — будут признаны большими мастерами нашей советской живописи. Наши искусствоведы будут вынуждены признать большой творческий вклад, внесенный бубнововалетистами в советское искусство, и не оспаривать его новаторский стиль. Все у нас поймут, что они стремились к искусству высокого стиля, к искусству, ведущему к новому реализму.

Я привел имена группы талантливых и трудолюбивых художников, которые были связаны, несмотря на их различные творческие черты, одними идеями и методами, стремлением в своем творчестве отразить нашу действительность. Художников, боровшихся против установившихся академических канонов и трафаретов, против штампованной банальной эстетики.

\*\*\*

Творчество Кончаловского можно разделить на три периода. Первый период (десятые годы) — самый типичный для «Бубнового валаета». Время ярких, ударных композиций и бурных красок. К этому периоду относится наиболее декоративный цикл его полотен.

Второй период — переходный. В этот период краски Кончаловского начинают приобретать характер цветовой ценности. Форма строится по принципам Сезанна — шар, конус, цилиндр, прямые и круглые линии. Фактура становится более крепкой и станковой. К этому периоду относится много редких по своей силе и насыщенности полотен.

Третий период — наиболее станковый. Письмо становится более тонким, деликатным. Исчезают декоративные эффекты, отношения цветов приобретают

более продуманный характер. Композиция становится строгой. Ничего случайного. Картина приобретает более ритмичный и пластичный характер.

Последний период у Кончаловского наиболее яркий и сильный. Определенно ощущается умный глаз, глубокое знакомство с богатой палитрой. Его «Сирень», «Яблоки», «Цветы», «Птицы» — лучшие натюрморты в нашей советской и русской живописи. С последним периодом связаны и небольшие полотна, тщательно обработанные. В них уже совершенно отсутствуют следы «Бубнового валета». Чувствуются индивидуальное постижение природы и ясно намеченный путь к реализму. Такой поворот свидетельствует о свежести ощущений и творческом росте художника.

Несомненно, что знакомство большинства современной молодежи с новой живописью прошло под влиянием его искусства последнего периода. Являясь культурным и опытным педагогом, он сумел свои знания привить многим горячим последователям нового искусства.

\*\*\*

Однажды Кончаловский в беседе со мной пожаловался, что его не печатают.

— Ни в один художественный журнал, — сказал он мрачно, — меня не пускают. Я никому не нужен. Очевидно, я стал одиозной фигурой.

— Сильно преувеличиваете, Петр Петрович, — сказал я, — Вас хорошо знают и великолепно помнят. И ценят. Просто... некому о вас писать. Чтобы убедить вас в неправоте — напишу о вас статью и напечатаю ее в журнале «Творчество», где я работаю.

— Не напечатают, — процедил он.

— Напечатают. Успокойтесь, Петр Петрович!

Через три дня я сидел у редактора «Творчества» и читал ему статью о Кончаловском.

Редактор Осип Бескин равнодушно и рассеянно слушал меня. Когда я кончил читать, он, чтобы не быть на поводу у малодушия, вяло сказал мне:

— Оставьте статью. Подумаю. Позвоню вам.

Прошла неделя, но никто из редакции мне не звонил. Чтобы вселить бодрость в сердце Кончаловского, я ему сказал, что статью изучают.

— Не напечатают. Вы хотите, чтобы я был мужественным, но у меня нет веры в борьбу.

Неудача с моей статьей повергла Кончаловского в недоумение.

— Не понимаю, — раздраженно сказал он, — Бескин любезный и безукоризненный человек. Относился ко мне всегда хорошо. Правда, что-то в моем творчестве ему не нравилось, но это не играло в наших отношениях большой роли. Как-то мне, иронично улыбаясь, сказал: «Вы, Петр Петрович, художник талантливый, оригинальный, но чересчур левый. Вам нужно немного поправить, и вас будут печатать во всех журналах. Все дело в этом. Уверяю вас!».

И, погодя, добавил:

— Этот редактор хорошо знает цену совести.

— Но ведь это просто глупость. Выступающая во всем блеске глупость!

\*\*\*

Я решил не сдаваться и продолжать бороться за Кончаловского. Сходил в редакцию «Советского искусства», где я изредка печатал небольшие статьи, и предложил редактору Наталье Соколовой организовать выставку последних работ Кончаловского с моим небольшим докладом. Наталья Соколова согласилась. В течение одного дня мне удалось с сыном Кончаловского Мишей развесить в помещении редакции около 50 работ. На выставку пришли преимущественно молодые художники. Их было много. Они внимательно рассматривали каждый этюд. Чувствовалось, что живопись Кончаловского им очень нравилась. После открытия выставки я прочел небольшой доклад. Выступил только один человек — неожиданно пришедший известный враг Кончаловского Александр Герасимов. Он пришел доказать, что без фотографий сейчас обойтись нельзя.

— Даже расхваленный здесь Кончаловский, — сказал он раздраженно, — писал Пушкина и Лермонтова, также пользуясь фотографией.

Кто-то из молодых ему ответил, что «пользоваться можно, но смотря в какой мере и степени».

Выставка и доклад прошли удачно. В газете «Советское искусство» был дан небольшой, но доброжелательный отчет об искусстве вождя «Бубнового валета».

Кончаловский был доволен. Опять стал улыбаться, шутить.

\*\*\*

Спустя неделю Кончаловский мне позвонил.

— Приходите в среду на ужин, — сказал он. — У меня будут гости. Оперные артисты из Ленинграда. Скучно не будет.

В среду вечером я был у вождя «Бубнового валета». Вечер прошел весело и интересно. Особенно после вина. Гости пели оперные арии (пели лучше, чем на сцене, так как не было дирижера). Хозяин дома также охотно расходовал свой жар и пел под сурдинку арии из Бориса Годунова. Гости были удивлены.

— У вас замечательный музыкальный слух, Петр Петрович! И великолепная память! — без лести говорили они ему.

Потом пошли хмельные тосты. Неожиданно Кончаловский поднял бокал с красным вином и весело сказал:

— Я пью за человека, который меня вновь открыл.

Все мы насторожились.

После полуминутного молчания он встал и громко назвал мое имя и отчество.

Ленинградские гости начали меня внимательно, с расширенными зрачками разглядывать.

Я растерялся. Не знал, как отреагировать. Потом, овладев собой, сказал:

— Это гипербола! Самая настоящая дружеская гипербола! Я делал только то, что должен делать каждый верный и любящий вас друг.

— Расскажите, — обратились ко мне артисты, — как работает Петр Петрович. Я рассказал.

\*\*\*

В 1955 году у Кончаловского был инфаркт. После инфаркта он прожил год. Умер он в 1956 году в больнице от общего склероза. Умер во сне.

Спустя два года умерла его жена, дочь Сурикова — Ольга Васильевна.

Об этой замечательной русской женщине следовало бы написать отдельную монографию. Человек редкого, легендарного самопожертвования. Все свои умственные и душевные силы, до последнего грамма, Ольга Васильевна отдала мужу, его творческой жизни. Характерная черта этой женщины. Когда лечившие ее врачи старались спасти ее от грозившей смерти, она им, уже слабым голосом, говорила:

— Не спасайте меня... Я иду к Пете...

\*\*\*

В 1957 году в помещении Академии была открыта посмертная выставка работ Петра Петровича Кончаловского. На выставке были представлены все его творческие периоды. Искания и достижения. Работ было свыше двухсот.

Выставка производила сильное впечатление. Народу было много. Чувствовалось, что люди приходили на выставку, как на праздник. Что они здесь ждали радости и душевного покоя.

Зрителям стало ясно, что перед ними выдающийся мастер современного реалистического искусства. Примечательно, что на обсуждении его творчества все выступавшие: старые, молодые художники, искусствоведы и художественные критики в один голос говорили, что перед нами большое историческое явление — показ искусства советского классика. И что Кончаловский — первый классик.

— Как жаль, — подумал я, — что на выставке не было автора этих больших и малых полотен. Он был бы очень рад услышать все то, что говорили о его творчестве.

## Из дневника

*1975, Москва*

Яркий образец художнической зависти. Недавно в Союзе (МОССХе) ко мне подошел пожилой человек.

— Товарищ Нюренберг? — спросил он, заглядывая внимательно в мои глаза.

— Да, вы не ошиблись, — ответил я.

— Никак не соберусь передать вам. А ведь четверть века уже прошло.

— Приятное?... Готов вас слушать.

— Очень приятное, — сказал он и задумчиво улыбнулся. — В 1945 году я был на вашей персональной выставке... Был и Кончаловский. Он стоял перед вашей картиной. Потом отошел и дружески сказал: «Талантливый художник!»

Это было несколько месяцев после войны.

## **Фальк**

Сквозь сон слышу стук в дверь. Просыпаюсь.

— Кто там?

— Я... Фальк Роберт Рафаилович.

— В такую рань людей беспокоить! Для меня утренние часы сна — самые дорогие... Что случилось?

— Выйдите. Я вам расскажу.

Я оделся и вышел.

— Рассказывайте, Роберт Рафаилович!

— Пойдемте на улицу. Здесь люди еще спят.

Мы спустились во двор. Пламенное солнце уже высоко поднялось. Крыши домов, прекрасные рябины и высокий бурьян были еще влажны. От них тянуло прохладой ночи. В бурьяне лежали старые ящики. Мы на них сели.

— Вы, — начал возбужденно Фальк, — написали статью об АХРРе.

— Да, я написал.

— После этой статьи весь «Бубновый валет» решил порвать всякую связь с вами.

— Почему? Не понимаю.

— Потому, что ахрровцы — наши злейшие враги.

— Давайте, Роберт Рафаилович, объяснимся. Редакция «Правды» в лице сестры Ленина Марии Ильиничны и заведующего отделом искусства твердо решила, что пора заговорить о реализме в искусстве, что пора наконец покончить с футуризмом, кубизмом, конструктивизмом и другими «измами». Народ эти течения не понимает и признать не хочет. Народ требует искусства ясного, понятного! И что я должен на эту важную тему написать большую статью.

И, минуту помолчав, я продолжал:

— Имел ли я — художественный рецензент газеты — право отказываться от этого предложения? Скажите! И я написал. Ее охотно, без сокращений, напечатали. О «Бубновом валете» ни одного плохого слова не написал. Статья, учтите, написана, главным образом, против «леваков».

Фальк встал и, не подавая руки, резко бросил:

— То, что я вам сказал — мнение не только одного Фалька, а всех членов «Бубнового валета»!



— Мы еще с вами встретимся, — громко ответил я, — и как следует поговорим на эту волнующую тему!

Он ушел. Шаги его были насыщены большим темпераментом.

Вечером на диспуте о новом пути советской живописи знакомые бубнововалетисты со мной не раскланивались.

На другой день я обо всем случившемся рассказал в редакции.

— Не переживайте, — сказал заведующий отделом искусства. — Пошумят и успокоятся. Мы с вами еще доживем до дня, когда Фальк и другие бубнововалетисты подадут заявления с просьбой принять их в члены АХРРа.

Спустя год, когда правление АХРРа рассматривало заявление Фалька с просьбой принять его в члены АХРРа, я вспомнил о его утреннем визите ко мне и пророческие слова моего заведующего отделом искусства в газете «Правда».

## Осмеркин

Первые знания и опыт живописного мастерства Осмеркин получил у Ильи Машкова — прекрасного педагога-живописца. Вторым, оказавшим большое влияние на Осмеркина, был выдающийся художник Петр Кончаловский, вошедший в историю советской живописи как блестящий колорист и знаток живописной культуры. Работая под руководством этого мастера, Осмеркин сумел быстро развить свой талант. Между учителем и учеником установилась сердечная дружба, которую Осмеркин высоко ценил. Одно время Осмеркин работал в мастерской Кончаловского как его ассистент.

Осмеркин преувеличивал, когда говорил: «Галереи Щукина и Морозова — моя Академия». В этих галереях он отшлифовывал то, что получал в мастерских Машкова и Кончаловского. У Осмеркина был очень острый и живой глаз, и он умел чувствовать в работах новаторов их живописную изюминку.

В 1913 году Осмеркин впервые участвует в выставке «Бубнового валета».

\*\*\*

Еще до революции Осмеркин летом ежегодно приезжал на родину в Елисаветград отдохнуть и окрепнуть. Мы часто встречались. Он посещал мою мастерскую и много рисовал. Бывали дни, когда он питался одними бутербродами, целый день читал Пушкина и Толстого и курил. В такие дни он был задумчив и молчалив. Любил мои рассказы о Париже, о его жизни, кафе, салонах и уличном быте.

— Мне кажется, — говорил он часто радостно, — что Париж я уже настолько знаю по твоим рассказам и по картинам Писсарро, Моне, Матисса, Марке и Утрилло, что, попав на его знаменитые бульвары, улицы и набережные, почувствовал бы себя, как в своих знакомых местах.

— Во мне, — говорил он, улыбаясь, — текут три крови: русская, украинская и грузинская. Больше всего ценю русскую. — И с гордостью пояснял: — Потому, что поэзия Пушкина — русская.

Вспоминается характерный для того времени юмористический случай с арестом нашего коллектива художников.

Однажды, когда мы увлеченно писали натюрморты, в мастерскую внезапно вошли трое полицейских. Один из них громко скомандовал: «Встать! За нами!». Я как хозяин мастерской потребовал от них объяснений.

— В участке узнаете, — ответил тот же полицейский.

В участке нас выстроили в ряд и персонально стали допрашивать. Начали с меня. Я объяснил приставу, ведущему допрос, что мы елисаветградские художники, пишем картины для выставок. И что наш труд достоин уважения. Пристав все записывал. Когда очередь дошла до Осмеркина и полицейский чиновник увидел человека с ниспадавшими на плечи золотыми волосами, с огромным невиданным голубым бантом и большой розой в петлице, он привстал, наклонился вперед и воскликнул:

— Это еще что такое?

Не теряя своего колоритного великолепия, Осмеркин презрительно молчал. Театрально повернувшись, он отошел в сторону. Я объяснил приставу, что это приехавший из Москвы молодой художник и что там все художники носят длинные до плеч волосы, большие банты и розы на груди. Недоверчиво качая головой, пристав успокоился и продолжал писать протокол. Потом нас с миром отпустили. Через неделю мы получили повестки с вызовом в камеру мирового судьи. Народу, интересовавшегося необыкновенным делом, собралось много. Судьей был молодой человек, недавно окончивший университет. Он меня знал как художника и даже как-то пытался купить у меня натюрморт («Яблоки и груши»).

Осмеркин пришел во всем своем блеске и, важно сидя в последнем ряду, снисходительно поглядывал на окружавших его любопытных обывателей. С обвинительной речью выступил околоточный надзиратель. Тщательно выбритый, в парадной форме и подтянутый, он торжественно сказал:

— Полиция получила сведения, что в художественной мастерской собираются подозрительные молодые люди, читают запрещенные книги, спорят и пьют водку, а для отвода глаз наставили на столах много арбузов, дынь и помидор и якобы рисуют их.

Судья заулыбался. Потом мне как одному из обвиняемых было предоставлено слово. Я объяснил судье, в чем заключалась наша работа, сказал, что обвинение носит юмористический характер, и дело следует прекратить.

— Добавить, — спросил судья околоточного, — вы ничего не имеете?

— Имею, — степенно сказал представитель обвинения. — Господин судья, обратите внимание, что в мастерской собирались русские и евреи.

— Ну и что же? — мягко спросил судья.

— Нехорошо, господин судья, — подозрительно и таинственно заключил околоточный.

Тут судья улыбнулся, а публика рассмеялась.

За отсутствием обвинительного материала дело было прекращено. Все мы весело двинулись в мастерскую отпраздновать нашу победу.

\*\*\*

Москва, 1921 год. Бытовая жизнь Москвы нас очень утомляла. За водой мы ходили на улицу Чехова, в один из темных подвалов. «Свет, вода и тепло» было в то время нашим жизненным лозунгом. В Москве было трудно достать мужскую одежду. В открывшихся комиссионках продавалось только то, что осталось от удравшей буржуазии: фраки, визитки, пикейные жилеты, цилиндры и котелки... Осмеркин вынужден был вырядиться в визитку и пикейный жилет.

Трудно, как и многие, жили Осмеркины. Бывали дни, когда ели одни сухие коренья без соли. Ходили с трудом. Больше лежали и играли в шашки. И все же Осмеркин ухитрялся писать много и с увлечением.

— Я не видела человека, — говорила его жена, — более «прекрасно» голодавшего, чем Шура. Он никогда не думал об этом и говорил, что «можно жить три дня без хлеба и ни одного дня без искусства».

Холод в эту пору стоял зверский. В кухне и туалете намерзали ледники, потому что вода шла и замерзала когда хотела. Спали в шубах и валенках. В гости ходили пешком — транспорта не было. Кое-где ползли трамваи. Печку топили сырыми дровами и книгами. Осмеркин разрешал жечь книги всех авторов, кроме Пушкина. «Жечь Александра Сергеевича» он считал святотатством.

Однажды Осмеркин исчез. Его не было несколько дней. Кончаловский и Лентулов серьезно заволновались. Бросились к Малютину. Открыли дверь и видят: сидят Малютин и Осмеркин в шубах и шляпах, ставят натюрморт и сильно спорят. Осмеркин мог так увлекаться искусством, что забывал дом, обед и все на свете.

\*\*\*

Москва, 1922 год. Часто по вечерам у Осмеркина собирались художники. Приходили Кончаловский, Лентулов, Малютин и Куприн. Бывал и я. Изредка заглядывал Маяковский. Осмеркин любил ходить к Куприну и слушать, как тот играл на сколоченном им органе.

В это суровое и безжалостное время Осмеркин писал насыщенные неизбывным оптимизмом и верой в дружившее с ним счастье работы. Это — «Портрет жены со страусовым веером», «Портрет молодой женщины» (поясной) и серия осенних пейзажей.

«Портрет жены» — одна из его лучших работ — находится в Русском музее. Портрет написан со сдержанным, умным темпераментом. Чувствуется, что художник не только писал, но и размышлял. Эта работа — итог хорошо «взвешенных», проанализированных глубоких наблюдений.

Характеристика модели тонкая, острая. И теплая. Удалось Осмеркину общая чуть сезанновская гамма и то, что составляет самое ценное в живописи, — отношения тонов.

Хороши пейзажи. В них, правда, много сезаннизма, но Осмеркин к этому откровенно стремился. Московская золотая осень показана поэтично, с неотразимой романтикой.

Сезанн говорил в свое время, что «стремится соединить импрессионизм с Пуссеном», то есть с классикой. И нам казалось, что Осмеркин в своих

«осенних пейзажах» также стремился к решению этой большой живописной задачи.

Врагам своим, старавшимся приклеить к его работам ярлык «формализм», он отвечал:

— Как все бубнововалетисты, я тоже реалист. И как их реализм, мой реализм тоже покоится на пластике, на цветовой гармонии, словом, на красоте. Я за натуру, организованную моим разумом и сердцем. Глаз только в этом процессе мне помогает.

\*\*\*

Работа в РОСТА требовала большой площади, так как кроме плакатной я брал еще и трафаретную работу, которую выполняли мой брат, художник Девин, и жена. Я переехал на Страстную площадь в дом Гагарина, в одну из девяти пустовавших комнат в квартире, где жил Осмеркин. Осень была тяжелая. Под Москвой часто после долгой засухи горели леса и плотный едкий дым плыл по улицам и площадям.

Наспех позавтракав, я брался за плакаты, а Осмеркин с двумя сухими лепешками в кармане уходил на этюды или, как говорил великий Сезанн, «на мотивы». Работал Осмеркин на Цветном бульваре, где, он уверял, было много «сезанновских уголков».

Наступили ранние холода. Я поставил буржуйку. Дров не было. Пришлось топить старой мебелью и книгами. Не могу без грусти вспомнить, как Осмеркин и я выволакивали из пустующих комнат полуразвалившуюся мебель и ударами топора безжалостно ее разбивали.

Бывали и курьезы.

Под нами на втором этаже жил и работал старый зубной врач. И вот во время выполнения экзекуции над очередным инвалидным креслом входная дверь, которая никогда не запиралась, распахнулась, и в ней появился возбужденный сосед.

— Что вы, дорогие художники, делаете? Вы мне разогнали всех пациентов!

— Как мы могли разогнать ваших пациентов? — притворно равнодушно спрашивали мы.

— Очень просто, — отвечал он. — Над моим рабочим креслом висит люстра, и, когда вы начинаете работать топором, она дрожит и качается. Пациенты соскакивают с кресла и удирают.

Мы дали ему обещание разбивать мебель в другом месте, и он ушел успокоенный.

Жена Осмеркина мне рассказывала:

— Встречали мы Новый год у брата Кончаловского, известного профессора медицины. У него была богатая квартира. Мы приехали, когда вечер был уже в разгаре. Ярко горели люстры и канделябры. Дамы были в бальных туалетах... Шура явился в своей любимой визитке, в пестрой музейной парче вместо кашне и в валенках... Гости были шокированы и не знали, как к этому отнестись, но Шура так непринужденно и мило себя вел, что всем понравился.

Осмеркин восхищался живописью Сезанна и Ренуара и был очень рад, когда в его работах мы находили влияние этих мастеров, но мы всегда тут же добавляли:

— Ты, Шура, — русский, и это чувствуется в твоей живописи.

Он улыбался счастливо и говорил:

— Я этим горжусь!

\*\*\*

Глубокая любовь к Пушкину потянула его в село Михайловское. Здесь Осмеркин написал целую серию «пушкинских мест». Страстное увлечение всеми местами и уголками, где жил и творил Пушкин, заставляло Осмеркина кропотливо выписывать все пейзажи, воспетые великим поэтом. Таким образом, была написана серия «ультрареалистических» пейзажей, которую автор, шутя, подписывал «Осмеркин-Шишкин». Кончаловский, взглянув на «пушкинские пейзажи», сказал: «Много природы, мало искусства».

\*\*\*

Дружба Осмеркина с Есениным в значительной степени объяснялась тем, что они одинаково смотрели на роль и значение художника в революции.

Осмеркин мне рассказывал, что как-то раз он встретил Есенина. Лицо у поэта было радостное, счастливое.

— Осмеркинчик, — воскликнул Есенин, — пойдем, я тебе прочту стихотворение «Песня о собаке». Вчера написал.

Схватив Осмеркина за рукав, он потащил его в ближайшую подворотню и начал читать.

— Ты у меня, — сказал Есенин, — первый слушатель «Песни о собаке».

— Как он читал! — воскликнул Осмеркин. — Если бы ты слышал!

Кончив читать, Есенин расплакался... Вместе с ним плакал и Осмеркин.

\*\*\*

Главной причиной «холодка» между Маяковским и Осмеркиным были их споры о живописи. Маяковский считал, что во время революции художник должен не сидеть в мастерской и писать «портретики и натюрмортики», а быть «на линии огня» и помогать рабочему классу. Осмеркин же верил, что и в дни революции художник должен писать не агитационные плакаты, а станковые картины, где могут быть отражены и революционные события. Споры их всегда носили острый характер и заканчивались «непожатием руки».

Незадолго до смерти Осмеркин сказал своей жене:

— Знаешь, Надя, я решил почитать Маяковского... Глупо, что мы с ним ссорились. Он хороший поэт...

\*\*\*

Осмеркин написал «Коммунистическое пополнение» и ряд картин на революционные темы: «Митинг на Знаменской», «Красная гвардия в Зимнем». Наиболее удачной следует считать картину «Красная гвардия в Зимнем» (1927).

На трудовую тему он создал два полотна «Литейный цех на заводе “Красная звезда”» (1928) и «Передовые люди завода им. Лихачева» (1928). Эта последняя работа была им написана с большой теплотой, он много труда вложил в нее, часто переписывая лица стахановцев и меняя отдельные куски композиции.

Завод хорошо ее принял и был ею очень доволен, но художественный совет, состоявший в большинстве из изочинowników, резко осудил ее и отверг.

Жалуюсь мне, Осмеркин возмущенно говорил:

— Вот негодяи, ничего в живописи не понимают, а выступают критиками и высокомерно меня поучают...

\*\*\*

Провал работы, над которой он почти два года работал, настолько на него подействовал, что он тяжело заболел.

— Первый инсульт, — рассказывал мне Осмеркин, — я получил, когда меня крыл Саша Герасимов, во время того, как чистили Институт им. Сурикова. Он требовал, чтобы меня удалили из института как формалиста. Помню: сидел я и вдруг... потолок накренился и запрыгал. В глазах потемнело. Я встал с трудом, жена меня поддерживала, пошли домой. Несколько дней пролежал с сильнейшими головными болями. Врач сказал, что это был инсульт. Второй инсульт я получил, когда Художественный совет отверг мою производственную картину, над которой я работал два года.

После второго инсульта Осмеркину трудно было работать, но как только здоровье улучшалось, он хватался за кисть. Чувствовалось, что живопись поддерживала в нем жизнь и что он был одержим ею...

Третий инсульт случился в Доме творчества (в Челюскинской). Это был очень сильный удар, который лишил его возможности работать на долгое время. Все мы опасались наступления тяжелой инвалидности. Но судьба, пожалев его, вернула ему часть прежних сил. Осмеркин снова взялся за кисть.

В это тяжелое творческое время он писал только радостные, насыщенные оптимизмом полотна. Ни одной хмурой, пессимистической работы.

О четвертом инсульте мне рассказывала его жена Надя. Случилось это утром, когда он писал чудесный незабываемый и последний пейзаж.

Он умер с кистью в руке, как и хотел.

\*\*\*

— Много труда мне пришлось потратить, — рассказывала жена, — чтобы устроить гражданскую панихиду. Я обратилась в Московский совет художников, но его начальство мне отказало. Была сильная жара. Надо было торопиться. Пришлось гроб перевезти в производственный комбинат, на улицу Горького. Учениками наскоро были развешены работы их учителя. Гроб с венком от Руднева был поставлен на замызганные рабочие столы. Народу было мало. От МОССХа — ни представителя, ни венка.

Выступали только друзья его и ученики. Говорили душевно. Сильную, незабываемую речь произнес строитель университета архитектор и художник Руднев. Похоронили мы Шуру на Ваганьковском кладбище, напротив могилы великого Сурикова и недалеко от могилы любимого им Есенина.

Вспоминаю, на похоронах были: Ахматова, Фаворский, Кончаловский, Руднев, Разумный, Девин и известная, пользовавшаяся у художников большой любовью, натурщица Осипович. Были также молодые друзья и ученики Осмеркина: М. и Е. Асламазян, Никич и другие.

В конце своей речи Руднев сказал:

— Такой тяжелобольной и писал жизнерадостные картины! Это свойственно только русским людям!.. Я глубоко верю, что он художник народный и что его работы будут жить и радовать людей.

## Похороны Осмеркина

Надя, угрожая жаловаться в ЦК, добилась того, что Осмеркину разрешили полежать в Доме художников на ул. Горького, но без полагающихся почестей. Мы его там и нашли. Его выгружали из похоронного автобуса в тот момент, когда мы подходили к дверям Дома художников. Впечатление — точно товар какой-то привезли. Народу, вопреки желанию правления МОССХа, было много.

Гроб поставили на голый стол. Сзади висела измятая тряпка, которая должна была быть символом того, как относятся члены президиума МОССХа к умершему символисту. Ни одного из начальников и ни одного цветочка от них, только от друзей.

Но ученики и друзья, любившие Осмеркина, не посчитались с МОССХом и в теплых, взволнованных речах много хорошего сказали о покойнике. Приехал строитель высотного здания Университета Руднев с огромным венком и сказал несколько горячих слов о творчестве Осмеркина. На стенах ученики повесили восемь работ Шуры. Среди них отличный портрет в серо-черной гамме первой его жены Кати. Были натюрморты и пейзажи, написанные в Загорске.

Хоронили на Ваганьковском. Напротив Сурикова. Вблизи Сережи Есенина — его приятеля по выпивкам. Руководил похоронами один из могильщиков, мужик с загорелым, умным лицом и крепкими руками.

— Могила хорошая, — сказал он степенно, — глубокая и под деревом.

Да, Шура был бы доволен.

Могильщики откуда-то принесли ограду и тут же начали укреплять ее на могиле.

— Уберите ленты с венков, а то сопрут, — сказал руководитель.

Больше всех плакала Надя. Елена и девочки больше глядели.

Засыпав могилу и украсив ее цветами, мы отправились в гости к Есенину. Шура теперь сможет поговорить по душам со своим милым напарником по трактирам. Поразил нас бездарный бронзовый барельеф поэта на гранитной глыбе. Присутствовавший там один скульптор (Матанин) заметил:

— Это делал могильщик.

Автобусы нас довели до Театральной площади. Оттуда мы кучками направились на Кировскую улицу, где Разумные, накупившие закуску, устроили в честь Осмеркина поминки. Мастерская покойника была украшена 32

полотнами. За 30 лет. Нас было человек 25. Дочери, две жены Шуры, я, Разумный с женой, какие-то незнакомые пожилые, полные дамы и ученики.

Первое слово было дано мне. Я начал с детства Осмеркина. Ему 16-17 лет. Ученик реального училища. Ярко выраженный блондин, голубые, сияющие глаза и чудесный рот с зубами, которые встречаются только на открытках. Он интересовался живописью и ходил ко мне за советом, как рисовать и писать. Первые его работы — гипсовые орнаменты и этюды с окрестностей Елисаветграда. Бывал у него дома. Плотная, истеричная, всегда плаксивая мать и державшийся с достоинством крепкий, красивый отец — землемер Осмеркин, прятавший у себя во время царских погромов студентов и евреев. Вспомнил холодную и голодную Москву 1921-1922 годов. Страстную площадь и квартиру Осмеркина на 3-м этаже с большим балконом. Топку печей мебелью, комнату, превращенную в уборную, лошадину и гнилые яблоки. Приходили к нему Кончаловский, Лентулов... Потом бывали диспуты и споры с Маяковским.

Осмеркин носил в эти годы несусветные фраки и визитки, которые голодавшая буржуазия продавала на рынках. И все же он умудрялся в эти невеселые дни писать пейзажи и натюрморты с вдохновением. В силу своего таланта и творческой воли он насыщал натюрморты выскатательностью. С хорошим живописным блеском были написаны тогда его лучшие портреты первой жены Екатерины Тимофеевны (к слову сказать, Маяковский хаживал не столько к Осмеркину, сколько к ней). И сейчас, глядя на эти работы, чувствуешь, что они согреты взволнованным чувством эпикурейца. И это в 1922 году, когда ни хлеба, ни воды, ни электричества в Москве не было. Из столицы бежали почти все художники. Среди нескольких оставшихся чудаков — был горячий патриот Москвы Александр Осмеркин с желтым, похудевшим лицом, небритый, часто неумытый (с руками, зло высмеянными Маяковским), в черном, с чужого плеча фраке. Но с творческим огоньком в серо-голубых глазах и неотвязчивой мыслью писать композиционные портреты, пейзажи и натюрморты. Потом был ВХУТЕМАС с его неповторимой романтикой. После ВХУТЕМАСа с гротескными декларациями — ассистентская работа у Кончаловского. Опять недоедание и опять страсть к живописи. Потом профессура.

Еще об Осмеркине. Он не был, разумеется, святым, и хорошо делал, что не дружил со святыми. Но зато безмерно дружил со страстями, охотно уступая им. Увлекался вином. Но если на одну чашку весов положить все его недостатки, а на другую достоинства (страсть к живописи, к людям, к книгам, к наслаждениям природы), то вторая перетянет. Я в этом никогда не сомневался.

## Похороны Есенина

1925 год. Зима. Жил я на Страстной площади против женского монастыря (теперь там красуется монументальное здание кинотеатра «Россия»). Рядом со мной жил и много трудился мой старый товарищ и земляк Александр Осмеркин.

Он дружил с Есениным, которого обожал. С нескрываемой страстью Осмеркин часто и много рассказывал о своем друге — большом поэте. О его изнуряющей тяжелой болезни и покоряющей светозарной поэзии. В дни творческой удачи за мольбертом Осмеркин часто вдохновенно читал любимые стихи Сережи.



Самоубийство Есенина Осмеркин воспринял как большое тяжелое горе. Плакал и рукавом рабочего халата долго растирал крупные слезы.

— С его уходом я себя буду чувствовать одиноким, — говорил он.

Эту фразу он часто повторял. Она жгла его мозг и царапала его сердце.

Я его утешал. Говорил:

— Надо было, Шура, ждать этого трагического конца... и с ним примириться. Твой друг стремился к смерти. Истерично звал ее. И она пришла. Охотно пришла.

Я старался отвлечь Осмеркина от Сережи. Напоминал ему о живописи, о неоконченном портрете Кати, о нетерпеливом зимнем пейзаже, который он с балкона писал, но Шура был неумолим.

— Надо, — добавлял я, — свое горе держать в узде.

— Горе расплеснулось по всей моей душе. Ничего не могу делать...

Он, не переставая, курил одну сигарку за другой. Выкурил свою и мою махорку.

В день похорон Есенина мы оба думали только о том, где бы достать курева.

В десять часов утра Осмеркин исчез. В двенадцать явился. Очень возбужденный. Розовый, вспотевший. Не глядя на меня, бросил:

— Быстро надевай полушубок, шапку и за мной! Мороз крепкий, но выдержишь.

И, упавшим голосом, произнес:

— Гроб с Сережей уже стоит у памятника Пушкину... Сейчас гроб будут обносить вокруг памятника... Три раза... Это в честь Сережи...

И, задыхаясь, добавил:

— Мы должны участвовать!

Я быстро оделся. Мы выскочили на улицу и понеслись к памятнику. По дороге к нам присоединился также спешивший длинноногий Мейерхольд. Он спешно перепрыгивал через снежные сугробы. Выглядел молодым, энергичным. Беззаботным.

Около памятника было много народу. Преобладали рабочие. Лица их казались овечьими безутешной скорбью. Их движения были скованы болью.

Какие-то люди медленно несли гроб, покрытый венками с печально обвисавшими черными и красными лентами.

Осмеркин подошел к несшим гроб и полусшепотом сказал:

— Мы — друзья Есенина! Уступите нам на несколько минут свое место.

И двое из несших гроб уступили. Итак, мы активно участвовали в торжественных похоронах Сережи.

Получилось так, как хотел Осмеркин. Он был счастлив.

Потом гроб понесли на самое демократическое в Москве кладбище — Ваганьковское — и опустили в вырытую могилу.

Спустя несколько времени на горке могильной земли появилась огромная охристая каменная глыба. Временный памятник. Друзья и поклонники поэта покрыли всю глыбу своими автографами и стихами Сережи. Когда я спросил у знакомого поэта, собирается ли Союз писателей поставить Есенину более достойный памятник, поэт ответил:

— Конечно, поставит. Глыба — это временный памятник. Есенину делают дорогой и красивый памятник.

Лет пять тому назад я увидел этот памятник. Может быть, он стоил дорого, но красивым он не был. Два крыла черного гранита, а посередине медный барельеф (невысокого качества) Сергея Есенина. В пасхальные дни я был в гостях у Сережи с несколькими искусственными цветами и был поражен необыкновенным зрелищем — весь памятник был завален пасхальными разноцветными писанками. На одной из них я прочел:

«Незабываемому народному поэту Сереже Есенину». На другой: «Дорогому Сереже. Ты — наша гордость».

## Малютин

Когда Осмеркин и я доказывали Малютину, что живописцу нечего делать в театре, он раздраженно отвечал: «Вы театра не любите и не понимаете!»

— В театре, — говорил он, — я научился понимать большую серьезную музыку. Я не пропускал ни одной оперы. Я старался запомнить наиболее характерные красивые арии. И часто потом во время работы напевал их. Наконец, в театре я понял и оценил пение. Я слышал мировых иностранных и наших певцов. Много раз слышал великого Федора Шаляпина. Сколько раз, слушая этого гения, я испытывал счастье.

Малютин умолк и после раздумья продолжал:

— Сколько раз я испытывал счастье, — повторял он, — сколько раз я шептал благодарность судьбе, связавшей меня с театром! В Федора я влюбился, как только увидел и услышал его. Я ходил за ним и приглядывался ко всем его жестам, к его манере говорить с людьми, к тому, как он одевался, ел, пил... И чувствовал, что он покорила меня...

Малютин опять умолк. Закурил. Сделал несколько глубоких затяжек и полусшепотом продолжал:

— Я психически захворал Федором. Ведь он был не только гениальным певцом, но и выдающимся артистом. А какой человек! Клад! Все ему природа дала, и все полученное он блестяще развил и обогатил. Ах! Федор, Федор, кто тебя выдумал? — добавил он, мягко улыбаясь, и ответил сам себе: — Только русский народ мог тебя выдумать.

— Завороженный им, я начал ему подражать... И теперь еще часто ловлю себя на мелочах, которые позаимствовал у своего кумира. Вот, друзья, моя академия и мой университет.

Малютин смолк. Я вспомнил прошлое.

После Октября театр Зимина, где работал Малютин, закрылся. Музыканты и певцы разъехались. Уехал за границу и Шаляпин. Я был на его последнем концерте. Он пел без вдохновения, с холодком. Спел две вещи: «Блоху» и «Дубинушку». Публика бешено аплодировала и без конца скандировала «Браво». Все чувствовали, что Шаляпин пришел прощаться. Его не отпускали со сцены, чтобы вдоволь наглядеться на своего любимого великого певца. Остался без своего кумира и Малютин.

После театра Малютин начал работать в юмористических журналах. Черемных, знавший и ценивший творчество Малютина, пригласил его в Окна РОСТА. Тут Малютин показал себя во всей силе своего щедрого таланта. Его сатирические плакаты пользовались большим успехом. Яркие, смелые, свежие. Он не любил ничего штампованного, «тертого пятака», как он выражался. Каждый его плакат имел свое живописное лицо. Но самое ценное было то, что они были смешны. Он умел наделять свои выразительные плакаты неподражаемым юмором.

У него все было смешно: люди, животные, пейзажи. В нашей юмористической прессе и журналах работало много карикатуристов — мастеров выдумки, композиции и даже рисунка, но очень мало было художников, умевших изображаемое делать смешным.

В известном немецком юмористическом журнале «Симплициссимусе» работал известный в то время художник Гульбрансон, оказавший большое влияние на некоторых наших карикатуристов. Гульбрансон ввел в свое искусство ряд новшеств: обобщенную тонкую линию, динамическую композицию и плоскую однотонную, как у японцев, светотень. Малютин знал Гульбрансона, но не любил, считая его «сухопарым немцем». Малютина тянуло к французским карикатуристам. К их жирной пульсирующей линии, жизненной композиции, а главное — к умению смеяться.

Малютин дружил с Радаковым, которого он считал настоящим карикатуристом и рисовальщиком. Несомненно, что в начале своего юного периода Малютин поддался его влиянию, но потом отошел от него. Такой же небольшой роман у него был с другим сатириконцем — Радловым.

Легко поддаваясь обаянию нравившихся и полубившихся художников, Малютин так же легко отрывался или, как он, улыбаясь, говорил, «отходил от них».

В методе и приемах работы Малютина сказывалось влияние театра. На бумажках он делал быстрые, легкие предварительные наброски. Потом конкретизировал их, помечая цветными карандашами или акварелью цветовые отношения, и наконец делал обводку тушью или черной гуашью. Он не любил сухой однообразной линии и следил за стилем. «Стиль, — говорил он, — должен быть динамичным, свежим, новым». У него были своя манера, своя фактура, свой стиль. Он их любил и оберегал от заметных чужих черт.

— У Малютина, — восклицал он, — свое лицо! Не люблю следов чужих рук. Я — Иван Малютин! Понимаете? И таким прошу любить и жаловать.

Его шуточные подписи на плакатах «а ля Сезанн» свидетельствовали только о желании подразнить художников.

Советский плакат с революционным содержанием, по мысли Малютина, нельзя одевать в одежды дореволюционных газетных штампованных карикатур.

РОСТА являлась для Малютина просторной и вольготной мастерской. Маяковский покровительствовал его исканиям и поддерживал в нем дух новатора.

Свои наиболее смешные темы Маяковский откладывал и говорил:

— Это для Ивана, он лучше всех сделает.

\*\*\*

Получив в РОСТА за две недели большую кучу бумажных денег и тщательно упаковав их в мешки, мы отправлялись на Сухаревку за продуктами. Деньги нам всегда доставал Маяковский, делая это весело и артистично.

Самым лакомым продуктом у нас считалось украинское сало. Мы знали, что достать сало можно только у демобилизованных солдат, занимавшихся мелкой спекуляцией. Солдаты эти, боясь облавы, прятались во дворах и при виде милиции разбегались.

После долгих блужданий и поисков мы их находили в сараях. Большой кусок сала, четыре-пять буханок черного хлеба, сахар и чай — в наших мешках. Мешки за плечами, и мы с сияющими лицами спускаемся к Самотеке. По дороге около «Форума» Малютин останавливается. Думаю — минутный отдых.

— Дружок, — обращается он ко мне. Лицо его мрачнеет, он трагически ударяет себя по лбу и вполголоса говорит: — Вот обида, махру-то позабыли...

— Ну что теперь прикажете делать? Вернуться? — говорю я.

— Разве можно жить без махорки?

Мы, конечно, возвращаемся на рынок, с большим трудом достаем пять пачек кременчугской махорки и опять спускаемся на Самотеку.

\*\*\*

Малютин любил рисунок и много рисовал. Был глубоко убежден, что настоящим профессиональным карикатуристом может стать только тот художник, который хорошо рисует. Вот почему он высоко ценил Домье, Гаварни и наших Радакова и Радлова. «Плохо рисующий художник, — утверждал он, — может быть карикатуристом, но только ремесленного типа».

Малютин верил также, что талантливый карикатурист должен всегда искать новые формы и быть в курсе всех достижений современного рисунка.

Приехав в 1927 году в Париж, я много ходил по музеям, салонам и выставкам. Увидев на уличных киосках цветные афиши с приглашением посетить юбилейную выставку французских карикатуристов, я обрадовался и в тот же день отправился на эту многообещающую выставку.

Я у карикатуристов. Экспонатов — около двухсот. Показаны работы не только современных художников, но и мастеров прошлого. Выставка меня очаровала. Много таких работ, которые я с удовольствием повесил бы над своим рабочим столом. На этой выставке я понял, почему французские карикатуристы считались лучшими в мире. Потрясла меня работа, подписанная Фореном. Я не мог оторваться от нее.

Тема: на богатой кровати, на кружевном покрывале, раскинув руки и ноги, в костюме и лаковых туфлях сладко спит не в меру выпивший парижский буржуа.

Котелок свалился на пол и трогательно покоится у ночного горшка. Работа была выдержана в серых и серебристых тонах и производила большое впечатление. Тонкий рисунок и богатый колорит. Долго я на эту гуашь глядел, стараясь позаимствовать секрет ее мастерства.

Вечером в кафе я рассказал об этом шедевре моим друзьям — Федеру, Мещанинову и Кремню. Они к моему восхищению Фореном отнеслись очень сдержанно. «Форен, — сказал Мещанинов, — большой и тонкий мастер. Он прекрасный рисовальщик, хороший живописец, великолепный офортист и блестящий карикатурист. В Париже это нередкое явление. Его любят и ценят в высших сферах».

Вернувшись в конце 1928 года в Москву, я об этом взволновавшем меня случае рассказал своему другу — Ивану Малютину. «Это в порядке вещей, — сказал он, — все хорошие карикатуристы были хорошими, тонкими рисовальщиками и часто неплохими живописцами. Я всю жизнь мечтаю о хорошей живописи...»

\*\*\*

Театр дал Малютину много счастливых радостных дней, но театр дал ему также и горе. Большое, подкосившее его здоровье.

В театре работал художник Федотов, с которым Малютин дружил. Сделал с ним несколько спектаклей. Часто в театральную мастерскую к Федотову приходила его жена. Малютин влюбился в нее. Влюбился по-малютински, самозабвенно, безрассудно.

Это была красивая, обаятельная женщина. Долго Ваня о ней мечтал. Наконец, спустя три года, Ольга перешла к нему. От счастья Малютин чуть психически не заболел. Но счастье, которым он гордился, продолжалось недолго. Через год Ольга заболела заражением крови и, несколько дней промучившись, умерла.

Малютин уехал в Ленинград, где год (1924–1925) прожил у своего любимого друга Радакова, изредка работая в журнале «Смехач». Вернувшись в Москву, Малютин всецело отдался карикатуре. Он много и упорно работал над своим стилем.

В 1931 году у Малютина развился легочный туберкулез.

В беседе со мной он старался преуменьшить опасность:

— Уеду на Кавказ. Буду писать горы и дышать их воздухом.

Он пожелтел. Редко улыбался, Щурил горевшие глаза. Наконец, уехал на Кавказ в легочный санаторий «Теберду», где прожил свыше трех месяцев. Но там он не столько лечился, сколько работал. Привез огромное, удивившее нас количество работ — кавказские пейзажи. Осмеркина и меня поразили их живописная сила, романтический темперамент и богатый, кристальной чистоты колорит. Мы его расцеловали и поздравили с выдающимся успехом.

— Знаете, друзья, чем объясняется мой успех, — сказал он, — я писал все, что видел, и думал об Ольге... Ведь она так любила живопись и так тонко ее понимала.

Это было летом. Осенью мне позвонили и сказали, что у Вани начался рецидив туберкулеза, а зимой мы его хоронили. Гражданская панихида была во

Всекохудожнике. Выступал Абрам Эфрос. Он назвал Малютина редким и щедрым талантом. Я начал говорить, но смог только плакать.

## Татлин

С Татлиным я близко познакомился на его персональной выставке, о которой некоторые мало разбирающиеся в искусстве критики писали как о явлении.

Татлин был вождем небольшой группы художников, которые работали не кистями, но молотком и клещами, а вместо растворителя пользовались гвоздями и проволокой. О себе эти художники скромно говорили: «Мы мастера-инженеры, которые увлеченно занимаются решением вопроса о новых средствах выражения».

Я обошел эту удивительную выставку, похожую на мастерскую жестянщика. Зрителей, несмотря на солидную рекламу ее устроителя, было мало.

Я нашел Татлина. Он стоял около одного из своих «инженерных произведений» и с каким-то неверующим зрителем спорил о будущем, вечном искусстве.

— Да, — твердо сказал он неверующему, — мы работаем для зрителей, которые появятся только через тридцать лет. В Москве, — уверенно добавил он, — знаю, наших зрителей еще нет, но это нас не огорчает. Мы глубоко верим, что они будут.

— Ну, а если они, товарищ Татлин, не появятся, что будет с вашими жестяно-картонными натюрмортами, — спросил я, вмешавшись в эту импровизированную дискуссию.

— История искусства, — продолжал я, — не знает таких удивительных скачков. Несмотря на свою динамическую сущность, искусство весьма консервативно. Прекрасные стенные фрески, которые археологи в древних пещерах находят, написаны около десяти тысяч лет тому назад, и, что удивительно, фрески очень напоминают стенную живопись современных декоративных художников. Очевидно, спираль, которую вы любите, владеет душой живописи.

Татлин молчал. После долгого раздумья, он сказал:

— Я пришел к этому выводу не сразу. После революционных дней, когда надежда и вера то возникали, то обманывали, я наконец увидел новый горизонт. И понял, что я на верном пути.

Мы стояли возле разрекламированной спиральной башни. Она была им создана в честь коммунистической партии и называлась «Башней третьего Интернационала». Указывая на нее, он с большой гордостью сказал:

— Над этой небольшой моделью я работал пять лет. Считаю ее зенитом моего последнего творчества.

Он смолк и внимательно поглядел на нас.

— А что в ней необычного, исторического? Такого, что удивит зрителя? — спросил я.

Татлин порозовел. Размахивая руками, он произнес:

— Все в башне будет необыкновенно! Высота. Этажей двадцать. Потом она будет вертящейся. Затем, в ней будут жить, и мыслить, и работать сливки народа. Его мыслители, ученые, изобретатели, инженеры, художники, скульпторы. — Всю эту фразу он произнес, холодно поглядывая на меня,

Последним экспонатом был летающий аппарат его собственной конструкции, который назывался «Модель летатлина». Сделан был аппарат из лакированной фанеры и окрашен в цвет закатного неба.

— Летчики, — сказал он, — его осматривали и хвалили.

Меня раздражало его неумеренное хвастовство, но я старался делать вид, что все приемлю так, как он желает. Уходя, я пожал его руку и сказал, что выставка меня согрела и освежила.

Татлин меня чувствительно поблагодарил.

\*\*\*

Спустя пять лет мы с братом, художником Девиновым, сидели в квартире Татлина на Верхней Масловке (мастерской у него не было) и рассматривали последние работы изобретателя «инженерной» живописи. Мы были весьма удивлены. На мольбертах стояли натянутые на подрамники холсты, а на них были написаны великолепные по колориту и фактуре натюрморты.

Больше всего нас удивило то, что натюрморты были написаны в стиле умеренного импрессионизма и овеваны строгим, я бы сказал, «сугубым» реализмом.

## Якулов

Георгий Богданович Якулов представлял собою редкое гармоничное сочетание художника-революционера, новатора, артиста и прекрасного человека. Он являлся одним из первых художников, принявших революцию и участвовавших в художественном оформлении ее пафоса и героики. До конца дней своих он считал себя советским художником, чье искусство было призвано служить широким трудовым массам. Это был непримиримый враг всего в искусстве устоявшегося, академического. Он избегал всего того, что было связано с инерцией и линией наименьшего сопротивления. Его основным лозунгом было — «отвергать и изобретать». Якулов был редким в наше время представителем артистизма. Подобно итальянцу эпохи Возрождения, он умел артистично выражать свои чувства и ощущения, быстро находить для них форму. Отсюда и присущие его искусству черты ритмичности и динамизма. Он был чутким, бесконечно добрым и отзывчивым товарищем, полным неугасимого оптимизма. Якулов умел подходить к людям так, что они становились на всю жизнь его друзьями. Его энергия, равная его темпераменту, не знала ни усталости, ни границ.

Заслуги Якулова перед советским изоискусством значительны. Он явился одним из немногих создателей нашего нового театра — театра, оказавшего сильное влияние почти на всю Европу. Он не был станковистом. Оставшееся после него наследие выявляет преимущественно его декоративный дар. Но отдельные полотна, написанные им в дотеатральный период (до 1917–18 гг.),

свидетельствуют о многообразии его живописного таланта. Горячий, насыщенный цвет, такая же форма и богатая, всегда остроумная композиция дают ему право на звание живописца. Каждая его новая постановка являлась художественным событием, новой страницей в жизни театра.

Его ранняя смерть (Якулову было 44 года) вызвала глубокую скорбь у художников всех направлений. От него еще можно было ждать больших побед и завоеваний.

Осмеркин мне рассказывал:

— Якулов знал, что смерть собирается к нему в гости. И за несколько дней до ее прихода сказал: «Александр Александрович, оставляю вам завещание. Только обязательно его выполните: каждую неделю поминайте меня. В веселой компании... С вином и музыкой...»

После его смерти мы свято выполняли завещание. Раз в неделю компания вхутемасовских профессоров во главе с ректором Равделем собиралась в извозчицкой чайной Горячева в районе Петровского парка. Приходили в чайную цыгане. Мы их угощали вином, а они нас развлекали гитарой и долго веселившими душу песнями.

## Грабарь

Свою утреннюю прогулку Грабарь совершал между семью и восемью часами, когда Масловка была еще погружена в глубокий сон.

Часто я присоединялся к нему, и мы вместе, поддерживая его стремительный темп, совершали физкультурную зарядку. Иногда я шел за ним на некотором расстоянии, наблюдая его характерную походку, видимо, отражавшую его утренние размышления. В эти часы он был скуп на слова. Но мне все же порой удавалось вырвать у него несколько фраз, всегда насыщенных блестящим умом и огромным, удивительным опытом.

\*\*\*

Мне захотелось однажды рассказать ему, что благодаря его замечательным трудам, все мы, художники, почувствовали красоту старинной русской архитектуры. И что, глядя на старинные церковки и иконы, мы всегда вспоминаем его с восхищением и благодарностью. Он поглядел на меня, улыбнулся глазами и сказал:

— Не я один открывал старинную русскую архитектуру... у меня были помощники-энтузиасты. Жаль, что их мало знают.

Во время реконструкции Москвы безжалостно были снесены многие чудесные церкви и знаменитая Сухаревская башня. Мы, художники, были глубоко огорчены. Я об этом рассказал Грабарю.

— Да, — ответил он, — ничего нельзя сделать...

Мне показалось, что в этот момент что-то сжимало ему горло.

— Реконструкция, друг мой, — добавил он, — ничего не поделаешь...



\*\*\*

Он мне подарил книжку о Феофане Греке и сказал, что после Рублева это был второй замечательный мастер. Мне нравилось, что любовь к настенной старорусской живописи и иконе соединялась у него с преклонением перед импрессионистскими мастерами. Глаза его почти одинаково горели, когда он говорил о Феофане Греке и о Мане. И в его словах о них одинаково, со скрытой силой пылал грабаревский жар.

\*\*\*

Как-то раз он мне бросил на ходу: «Читал вашу статью в “Литературке”. Она мне понравилась. Но... вы теперь на всю жизнь нажили двух врагов. Они вам будут мстить».

И потом, полшутя-полусерьезно, добавил:

— Мой совет: никогда не пишите о художниках, которые вам не нравятся... Пишите только о тех, которые вам нравятся.

Совет его я потом свято хранил и не жалею об этом.

Он великолепно знал всех художников своей эпохи. Умел о них живо и интересно рассказывать. Как-то, не замедляя шага, мы быстро дошли до конца Масловки и вернулись в городок художников. У дверей его квартиры я его спросил: «Игорь Эммануилович, вы Костанди хорошо знали?»

— Как же, великолепно знал. Хороший колорист и прекрасный педагог.

\*\*\*

Игорь Грабарь — один из первых русских художников, примкнувших к импрессионизму. В приемах и средствах выражения этой великой школы он почувствовал близкие его мироощущению принципы и всей душой принял их.

Законы цветовых контрастов, отдельный «оптический» мазок, светлая гамма, освобождение палитры от черных и коричневых красок, фактура как эстетический момент — все это для Грабаря являлось законами живописи.

Он писал пейзажи, натюрморты и портреты.

Глубокий, вдумчивый и тонкий живописец, до конца творческой жизни неутомимо искавший новых форм искусства.

\*\*\*

Однажды я получил от Всекохудожника коротенькое письмо, в котором секретарь правления любезно просил зайти к нему, чтобы поговорить о важном для меня деле. Неплохо зная душевные качества секретаря, я почувствовал, что в его любезности таилось для меня что-то неприятное.

И не ошибся.

Придав себе выражение человека, умеющего бодро встречать любую неприятность, я смело направился во Всекохудожник. Секретарь правления меня принял в своем уютном кабинете. Он степенно сидел за большим столом и лениво читал газету «Футбол». Увидев меня, он подчеркнуто вежливо поздоровался и сказал:

— Садитесь, любезный друг!

Я сел.

Неохотно отложив газету, он медленно закурил папиросу, затянулся и сказал:

— Речь, дорогой друг, идет о вашей картине, которую вы около трех лет тому назад написали. Называлась она, как вы помните, «Докладчик в заводском клубе». Вы совершили, как теперь выяснилось, большую оплошность...

Я заметил, что он пытался говорить мужественно и утешительно.

— Вы написали картину на сшитом полотне, и этим нарушили существующие для художников технологические нормы.

— Что же вы предлагаете сделать? — спросил я его, пытаясь побороть в себе раздражение.

— Вернуть нам уплаченные деньги или, — минуту он молчал, потом с притворной бодростью сказал, — написать новую картину на цельном полотне.

— Работа моя, — сказал я, возбуждаясь, — была принята советом, участвовала на выставке, о ней имеются теплые газетные отзывы... И теперь, спустя почти три года, вы находите, что я нарушил несуществующие нормы! Какая нелепость! Подавайте в суд! — бросил я.

И, сухо попрощавшись, ушел.

Вечером я был у Грабаря и рассказал ему о нелепой судебной истории, затеянной Всекохудожником.

Грабарь меня внимательно выслушал, улыбнулся и успокоительно сказал:

— Я буду экспертом в вашем деле, успокойтесь. Они не правы.

Суд состоялся через несколько дней. С малограмотной, путаной речью выступил мой обвинитель — юрист Всекохудожника. Это был молодой человек с почти голым черепом и большим ртом. Художники говорили, что во Всекохудожник он пришел из крупного универмага.

После него с яркой речью выступил Грабарь.

Он рассказал суду, что за долгое время деятельности в музеях часто встречал картины, написанные на сшитых холстах. «Объясняется это, — добавил он, — тем, что художник во время работы, меняя композицию картины, вынужден расширить или уменьшить полотно, на котором он пишет. Холст грунтуется, шпаклюется, и это для живописи картины никакого ущерба не представляет».

— Вам, суду, заявляю, — добавил он, повысив голос, — как бывший директор Третьяковской галереи и начальник реставрационной мастерской, что художник правильно поступил. И судить его не за что.

Суд в иске Всекохудожнику отказал.

Поправив галстук и нервно сутулясь, адвокат быстро ушел.

Я долго жал руку Игорю Эммануиловичу. На Масловку возвращались вместе, возбужденные и веселые.

\*\*\*

В 1936 году в Музее западной живописи был устроен вечер, посвященный Эдуарду Мане.

На вечере выступили: А. Сидоров, И. Грабарь, А. Тихомиров и пишущий эти строки.

А. Сидоров дал живой и яркий образ великого импрессионистского мастера. Он показал его богатую душу и гениальные творческие черты. Его остроумие и тонкую иронию. Рассказал, какое огромное влияние Мане оказывал на своих друзей-художников. И закончил тем, что рассказал, как великий мастер одевался, весело разгуливал по бульварам и с жаром работал.

После А. Сидорова выступил И. Грабарь.

Свое выступление он провел на сплошном мажоре. Сразу начал о роли и значении импрессионизма для русской и советской живописи.

— Все то, — сказал он вдохновенно, — что мы знаем о современной живописи принадлежит этой великой, интернациональной и демократической школе. Импрессионизм освежил и обогатил современную живопись! Теперь каждый студент академии пишет *а ля* Мане, Сислея и Писсарро. Многие из молодых художников не знают, кому они обязаны своими знаниями.

Закончил он свое темпераментное выступление крылатой фразой: «Я рад, что живу в эпоху расцвета импрессионизма».

После Грабаря трудно было выступать, но Тихомиров и я, набравшись мужества, все же выступили. Тихомиров говорил о влиянии Эдуарда Мане и Клода Моне на немецкую современную живопись. Он отметил благотворное влияние этих мастеров на творчество молодых художников. Особенно он тепло отозвался о живописи даровитого вождя немецкого импрессионизма — Макса Либермана. «Многие из молодых немцев, — добавил он, — ездят в Париж, чтобы скопировать произведения вождей импрессионизма».

Я взял на себя решение задачи — «что дал постимпрессионизм русским художникам».

— Главными последователями постимпрессионизма, — сказал я, — следует считать группу «Бубновы валет». Это были революционно настроенные, одаренные богатым чувством новаторства, художники. Вождем этой группы был Кончаловский. Теперь, изучая их реалистическое творчество, приходится удивляться, сколько врагов они имели среди критиков, даже передовых. Большую роль в формировании творчества бубнововалетских художников сыграли знаменитые постимпрессионисты: Поль Сезанн и Анри Матисс. Пора уже знать художникам, что импрессионизм со своими ответвлениями (неоимпрессионизмом и постимпрессионизмом) в истории живописи является таким же расцветом, как венецианская школа и русская икона времен Андрея Рублева и Феофана Грека.

\*\*\*

В 1940 году в статье «Репин и импрессионизм», помещенной в газете «Советское искусство», Грабарь писал:

«В наши дни отдельные советские художники и изокритики не останавливались перед утверждением, что импрессионизм — течение идеалистическое, едва ли не враждебное.

Мне всегда было непонятно, как могли не заметить в живописи Репина столь очевидных элементов, органически связанных с течением импрессионизма. Без

живописи импрессионистов не могли появиться ни “Крестный ход в Курской губернии”, ни “Явленная икона”, ни особенно этюды к этим картинам или этюды к картине “Речь Александра III к волостным старшинам”.

О признании и высокой оценке Репиным импрессионистов или, как их вначале называли, “эмпрессионистов” говорит его письмо к Стасову в 1875 году: “Иван Сергеевич Тургенев теперь уже начинает верить в эмпрессионистов. Это, конечно, влияние Золя. Как он со мной ругался за них в «Друо», а теперь говорит, что у них только и есть будущее”.

На выставке Мане в отеле “Друо” Репин неистово спорил с Тургеневым, доказывая ему живописные качества импрессионистов. Не без горечи он отмечал, что тот, не убедившись его доводами, поддался однако на убеждения Золя. В письме к Стасову (того же года) Репин пишет: “Я сделал портрет с Веры (а ля Мане) в течение двух часов”.

На Мане эта вещь не похожа, но самый факт установки на Мане засвидетельствовал Репин собственноручно и непреложно. Все доводы против этого аргумента излишни и беспредметны.

Этюд *а ля Мане* написан широкой, свободной кистью. В колористическом отношении — это шедевр. Сохранить нам его, к сожалению, не удалось».

\*\*\*

Пригласил я однажды Грабаря в мою мастерскую. Мне хотелось показать ему свои последние работы и узнать, что он о них думает. Он пришел. Долго сидел и охотно, умно говорил. Я глядел на его стриженую круглую голову, в которой столько лет жил непотухающий творческий жар. Несколько фраз, сказанных им с большим, горячим сердцем, я сохранил и храню их в душе. В этот час он казался спокойным и умиротворенным. Я знал, что Грабарь критик жесткого стиля, со склонностью к резкости, и потому приготовился услышать фразы, от которых пахнет поздней Осенью, и был удивлен, когда он меня согрел и искренно порадовал Весной.

## Герасимов

Как-то в беседе с Кончаловским, когда он был в ударе и о художниках говорил ярко и остро, я спросил его:

— Петр Петрович, как вы относитесь к Сергею Герасимову?

Он сказал:

— Хорош. Художник талантливый. Но, по-моему, часто подпадает под влияние других.

— А кто не подпадал под влияние других? Вспомните фразу Пуссена : «Я никогда, никем и ничем не пренебрегал...» Вспомните Эдуарда Мане и Клода Моне, Сурикова.

— Видите ли, — ответил Кончаловский, — есть влияние, имеющее учительское значение, и есть влияние, ведущее к эклектизму, к эпигонству.

— А какое, по-вашему, наблюдается влияние в творчестве у Сергея Герасимова?

Подумав, Кончаловский твердо ответил:

— Учительское.

\*\*\*

Как и Кончаловский, Сергей Герасимов в молодые годы испытал большое влияние своего учителя Коровина и мечтал освободиться от этого влияния. В десятые годы нашего века слава Коровина была очень велика. Он был первым художником, познакомившим русского зрителя с техникой импрессионизма. Яркие, густые и звучные краски, темпераментно брошенные на холст, казались небывалым явлением. Естественно, что многие начинающие художники и в том числе Кончаловский и Герасимов увлекались живописью Коровина.

Однако путь следования за учителем оказался медленным. Не всем ученикам был близок тот декоративный и бравурный стиль, которым отличался Коровин. Сергей Герасимов мечтал о строгой станковой живописи и новых средствах выражения. Знакомство его со Щукинской коллекцией, где находились полотна знаменитых импрессионистов, произвело на него сильное впечатление. Особенно нравился ему Сислей с его лирическими пейзажами. В этом офранцузенном англичанине Сергей Герасимов почувствовал много близкого и родственного. Ту же склонность к поэзии и к мягким гармоничным цветовым отношениям можно наблюдать и в его собственных работах.

Акварельность колорита в картинах Сислея особенно привлекала Сергея Герасимова. Он и сам всю жизнь работал в акварели. Любил ее и, как никто у нас, умел ею владеть. Изучив импрессионистскую технику, Сергей Герасимов много работал над ее освоением и созданием своего собственного стиля.

В его работах 30-х годов появляются черты зрелого мастерства. Исчезают коровинские ловкие мазки, упрощенные цветовые отношения, повышается вкус. И самое ценное, что в этих вещах мы уже видим его личную, им выношенную поэзию.

Сергей Герасимов в эту пору создает ряд интересных композиционных картин и большую серию великолепных пейзажей.

\*\*\*

После Левитана русскую природу писали многие талантливые пейзажисты: Крымов, Переплетчиков, Юон, Жуковский, Рылов. Но никто из них не сумел так вдохновенно, выразительно и так поэтично передать ее. В их работах не всегда ощущалась современность. Недооценивая новаторские, импрессионистские приемы, они как бы отставали от современности.

Сергей Герасимов любил северный русский пейзаж с тихими речками, далекими синеватыми лесами и холодновато-голубым небом. Он хорошо знал этот пейзаж и мог его написать, не пользуясь натурой, по памяти.

Сергей Герасимов не боялся влияния импрессионизма и изучал творчество Моне и Сислея без предубеждения.

Герасимов — импрессионист, «но только с русской душой».

Дома у Герасимова висел замечательный портрет профессора Езерского, кисти Сурикова. Показывая мне его, Сергей Васильевич сказал:

— Вот поглядите, как портрет написан. Я его берегу как реликвию. Всегда учусь у Сурикова, как писать! Это мой постоянный учитель и советник. Обратите внимание — какая во всем чувствуется сила! Мужская рука!

Внимательно разглядывая на выставках картины и портреты Герасимова, я всегда вспоминал этот блестящий, редкой выразительности и красоты суриковский портрет, которым так часто и счастливо вдохновлялся художник.

## Кукрыниксы

Я хорошо знал творчество славного содружества трех талантливых художников, выступавших под выразительным псевдонимом Кукрыниксы. Они аккуратно посещали мои вхутемасовские лекции, в которых отлично разбирались. Это были мои наиболее талантливые, культурные и умные студенты. Я ими гордился. Они участвовали на вхутемасовских художественных выставках как живописцы и рисовальщики и работали во многих мелких журналах как карикатуристы.

Мне нравился их свежий, оригинальный стиль, яркий ум и тонкий юмор. Это были художники с высоким чувством искусства.

Английский ученый и эстетик Уэльстон в одной из своих знаменитых лекций сказал, что «источником искусства является врожденная у человека потребность к гармонии и пропорции». Эту замечательную фразу я бы особенно применял к таким людям, как Кукрыниксы, наделенным «чувством искусства».

Приступая к статье об их творчестве, я хотел, чтобы они сами подробно рассказали о своей творческой жизни. По совету Соколова, я обратился к наиболее литературно подкованному из них — Порфирию Крылову.

— Меня интересуют, — сказал я, — даты жизни каждого из вас и учителя, у которых вы учились. Напишите кратко.

\*\*\*

Вот, что он написал:

Михаил Куприянов родился в 1903 году в г. Тетюши. В Москву приехал в 1921 году. В этом же году поступил во ВХУТЕМАС на графический факультет. Его учителями были Н. Куприянов и П. Митурич. В этом же году из Тулы в Москву приехал Порфирий Крылов. Он также поступил во ВХУТЕМАС на живописный факультет, где работал под руководством Шевченко и Осмеркина.

Далее Крылов писал:

М.Куприянов активно работал в студенческой газете «Красный Октябрь». Я с ним подружился и также начал работать в этой вхутемасовской газете. Для заработка мы вместе работали в маленьких профсоюзных журналах. Рисунки свои подписывали «Крыкуп» или «Купры».

В 1923 году в Москву приехал из города Рыбинска Николай Соколов. Он также поступил во ВХУТЕМАС. Он учился у П. Ив. Львова, тонкого рисовальщика.

В Рыбинске он работал в журналах и носил псевдоним “Нике”. Он пришел к нам в газету “Красный Октябрь”. Работая и помогая друг другу, мы незаметно вошли в общую жизнь и стали работать совместно, без разделения труда. Начали работать в журналах “Комсомолец”, потом в газете “Комсомольская правда”, в журнале “Красная Нива”, в журнале “Рабоче-крестьянский корреспондент”, в журналах “Прожектор”, “Чудак” и “Крокодил”. С 1932 года работаем в газете “Правда”. Делим горе и радости на троих, а также и гонорар. Можно было писать и дальше, но, кажется, ваш интерес к моим письмам кончается. Желаю вам сердечно доброго здоровья.  
Ваш П. Крылов.

\*\*\*

Думая о юности Кукрыниксов, я всегда вспоминаю их великолепную карикатуру, посвященную латвийскому художнику Древину в связи с его увлечением левым искусством.

Рисунок, помещенный во вхутемасовской газете «Красный Октябрь», до сих пор продолжает жить в моем мозгу.

Карикатура, состоявшая из четырех частей, рассказывала о том, как Древин в дремучем лесу писал этюд и как он счастливо спасся от пытавшегося напасть на него медведя. Художник взял свой этюд и показал медведю. Хищник испугался и быстро отступил. В последнем рисунке Кукрыниксы показывают спокойно продолжающего писать «левый» этюд Древина и трусливо выглядывающего из берлоги медведя. Рисунки были нарисованы с большим умом и в хорошем стиле. Глядя на карикатуру, искренне смеялся весь ВХУТЕМАС. Смеялся и сам герой рисунка — художник Древин.

\*\*\*

Прошло полвека. Недавно, проходя по улице Горького мимо выставочных витрин Союза художников, я заметил карикатуру, которая по стилю показалась мне знакомой. Я подошел к ней ближе и хорошо разглядел ее. Это была работа Кукрыниксов. Знакомая тонкая рисовальная техника. Большой вкус и ум. Тема: авторы остроумно переделали национальный герб Англии в петлю, в которой запутался революционный ирландец. В руке ирландца револьвер. Лицо его полно храбрости и решимости. Работа Кукрыниксов ярко выделялась среди других работ мастеров плаката и свидетельствовала о том, что талант их не погас.

Несколько лет тому назад я был в мастерской Кукрыниксов и рассматривал их новые работы. Восхитил меня этюд, написанный Крыловым в Венеции. Прекрасная работа! Богатый колорит и тонкая фактура. Я невольно подумал, что судьба одарила Кукрыниксов разносторонними талантами. Редкое явление.

Кукрыниксы известны как тонкие и оригинальные рисовальщики. Каждый их рисунок, даже незначительный набросок, всегда пластичен и пронизан верой в доброту и человечность. И наделен неповторимой свежестью.

Из рисунков следует особо выделить две серии иллюстраций к Чехову «Дама с собачкой» и к Горькому «Фома Гордеев». Очень удачны рисунки к Чехову. Они кажутся настолько достоверными, точно Кукрыниксы рисовали с натуры. Кукрыниксы сумели передать тонкий аромат чеховской романтики.

Характерно, что в живописи Кукрыниксов мы не видим, как в их сатирических рисунках, объединяющего общего стиля. Каждый из этой талантливой тройки имеет свой стиль — свою тематику и свою живописную технику. Крылов — ученик Шевченко и Осмеркина, двух импрессионистов и сезаннистов. Испытав влияние этих учителей, Крылов все же сумел сохранить свое лицо и создать собственное искусство. Второй кукрыниксовец — Михаил Куприянов — ученик Митурича и Н. Куприянова, но в его творчестве мы найдем мало следов влияния его учителей. Михаил Куприянов, полюбив барбизонцев Коро и Добиньи, всю жизнь учился у этих прекрасных мастеров. Соколов учился у очень тонкого и вдохновенного рисовальщика — Львова и писал этюды, в которых чувствовалось влияние послелевитанской школы. И не удивительно, что на их выставках висели полотна, написанные в разных стилях. Единственное, что их живопись объединяло, это — страстная, всепокоряющая любовь к русскому пейзажу, к его нежной поэзии и романтизму.

Пять десятилетий Кукрыниксы своими карикатурами активно боролись против зла и несправедливости. Думаешь: какую огромную пользу они своей работой принесли нашему народу!

Следует еще указать, что, кроме политической и моральной сторон, их карикатуры приносили еще одну пользу — эстетическую. Их рисунки шлифовали вкус читателя, освобождая его от банальности.

## Щекотов

С Николаем Михайловичем Щекотовым я сблизился после приезда из Парижа в 1929 году. Не дав как следует отдохнуть после дороги, он сразу же вовлек меня в редколлегию журнала «Искусство в массы».

— Дайте мне оглядеться, — пытался я обороняться. — Дайте мне освоиться, а потом — поговорим... Так, Николай Михайлович?

— Нечего осваиваться. Беритесь за дело. Время горячее. Работы много. Делаю заказ: срочно напишите нам статью о Париже. Хотите о Мане, Пикассо. Даю вам полную свободу. Итак, жду вас через три дня со статьей. Будьте здоровы и помните: жду вас со статьей.

Меня несколько удивил Николай Михайлович. А вдруг не так напишу? Получится зряшний труд. И потом — этот утомляющий стиль бредущего полета... Но чем-то он меня связал... даже покорило... Я взялся за статью, удивляясь своей уступчивости.

Через три дня я был у Щекотова со статьей. Он ее быстро прочел, сделал какие-то пометки и решительно сказал:

— Пойдет.

И, не раздумывая, добавил:

— Давайте другую.

Так работал Николай Михайлович Щекотов: это был человек с большой инициативой, смелостью и неистребимым темпераментом. Мне он понравился, и я решил с ним работать.



В свободные дни он занимался живописью. Он считал, что критик и искусствовед должны заниматься живописью.

— Хорошим и грамотным критиком, — говорил он, — может быть только тот, кто держал или держит в руках кисть. Вспомним Александра Бенуа, Грабаря и Тугендхольда. Только познав, почему стоит фунт живописного лиха, можно говорить о живописи.

Он душевно любил русское народное искусство и свои молодые годы всецело отдал ему. Он верил, что в этом незамутненном источнике советский художник найдет свежие творческие силы. Потом он увлекся импрессионистскими мастерами. И в своей интимной (только для себя) живописи с трогательной любовью отражал это увлечение.

Когда я похваливал его этюдики, он с едкой насмешкой отвечал:

— Какой я художник? Так просто — воскресный любитель.

Его предисловие к письмам Ван Гога, блестяще написанное, свидетельствует о его высоком вкусе и больших знаниях в области искусства.

\*\*\*

Другой образ Щекотова встает передо мной, когда вспоминаю его в домашней обстановке, среди старых книг (он называл их своими друзьями), рукописей, небольшого мольберта с неоконченным импрессионистским этюдиком, рисунков и табачных волн. В нетопленной угрюмой комнате, когда Николай Михайлович согревался папиросами и остывшим крепким чаем, мыслями о Ван Гоге и Ренуаре... Когда Щекотов думал о грядущей новой советской живописи и радовался, что живет в новаторское время. В такие часы он был обаятелен: человек с удивительным умом и добрейшим сердцем.

Вы не найдете среди наших искусствоведов старшего поколения таких, как он, которые умели бы так талантливо строить фразу. Так ярко, крепко, выразительно и свежо. Я очень любил его блестящий язык.

Несколько слов о стиле его статей. У Щекотова нет ни одной статьи с вялым или равнодушным стилем.

Все, что он писал, насыщено жаром мысли и сердца. Художественную критику он воспринимал как литературу. Может быть, поэтому он хорошо понимал сладкую тираническую власть живописи. Умел с искусством ладить и дружить.

\*\*\*

Относится к 1941 году.

Из далеких времен прошлого благодарная память приносит еще одно яркое воспоминание о Щекотове. Когда впервые над Москвой появились фашистские стервятники, мы, жители Масловки, собирались в производственном доме. Возбужденные неожиданными событиями, мы долго спорили о том, что нам делать? Кто-то из присутствующих громко бросил плакатную фразу: «Художники должны быть в авангарде патриотов». «Правильно», — послышались ответные голоса. Кто-то достал альбом и начал записывать тех, кто хочет быть в авангарде. Записались все. Потом, собравшись, отправились к воинскому начальнику, и тот нам деловито сказал:

— Вы будете ополченцами.

Мы обрадовались.

Впереди всех был Щекотов.

\*\*\*

Мое слово на вечере, посвященном памяти Николая Михайловича Щекотова 7 июня 1946 г. в Доме художника:

Как богато одаренный человек, Николай Михайлович совмещал в себе разнообразные черты, которые, когда вы их близко и внимательно рассматривали, представляли один цельный, гармонично слитый душевный мир.

Убежденный добряк, он быстро и надолго завоевывал симпатию и дружбу художников. Он высоко ценил мастеров, чье искусство таило в себе новаторские признаки. Для таких художников он находил мягкие и крылатые фразы. Но когда он встречал картины и этюды с бедным банальным творческим миром, он смело, невзирая на звание и чины их автора, критиковал их недостатки и ошибки.

Щекотов в искусстве терпеть не мог ничего стандартного и равнодушного и вел с ним беспощадную войну.

Пожалуй, самым плохим искусством он считал такое, которое родилось и выросло на почве равнодушия. Здесь он не делал никаких уступок.

— Да ведь это сделано равнодушной рукой и холодным сердцем! — восклицал он с пылающим лицом.

Москва, 1954

## **Записки из блокнота (1940). На Верхней Масловке**

*Февраль*

*Василий Мешков*

Небритый, грузный с мягким сердцем. Теплый парень. Бородка с проседью и круглые, мясистые пальцы.

Он работает сейчас ежедневно. Все пейзажит. Пишет с потрясающей скоростью. Утром в 11 часов на мольберте я видел чистый холст. В 12 часов, зайдя к нему, я нашел уже почти законченный пейзаж с романтическим небом, деревьями и берегами.

Он любит живопись и всласть пьет это крепкое вино.

Сегодня, угощая чаем, он мне говорил о нашей живописи:

— Противная тройка: Герасимов, Ефанов и Модоров. Не выношу их живописи. Мерзко глядеть. Возьми балерину Герасимова. Разве она может держаться рядом с другими вещами в Третьяковке? Она же падает.

Мешков кажется взволнованным.

— А этот хвостун Модоров? Тошнит глядеть на него. Все с фотографии шпарит. Или возьми Кацмана. Портрет Ворошилова. Это же мыльный завод. Что за штука!

Мешков краснеет. Глаза горят, руки сжаты.

— Не пойму я — что делается? Ничего не пойму... Знаешь, как они пишут? Как когда-то заказные художники писали заказные портреты... Только теперь пишут хуже. Ей-богу.

У Мешкова, наряду с большим количеством вялых, безвкусных работ, встречаются удивительно вкусные, тонко сделанные вещи в стиле «последнего барбизонца». Он хороший художник, только окружение его никудашное. Ему бы отделаться от ахровских друзей.

### *26 февраля*

Опять вечеринка у Кончаловского. В связи с вечером, устроенным в редакции «Советское искусство» по моей инициативе.

На вечеринке, кроме хозяев, были Осмеркин, Ражин и я.

Ели и много пили. Ражин и Осмеркин опьянели и много говорили. Кончаловский был в радостном настроении. Пел испанские песенки. После пения, в качестве сладкого, разговоры о художниках. Он с большим мастерством рассказывал о посещении им Герасимова.

— Сколько в нем и в его искусстве от провинциала! Показывал натюрморты — пошлятина! Сам пошляк и искусство его пошлятина! У него нет ни рисунка, ни цвета. Все это кое-как и приблизительно. А цветы его. Розы!

Кончаловский рассмеялся.

Ольга Васильевна рассказывала, как им показывали работы. Едко и ехидно.

— Разве это искусство! Большинство вещей по фото. А розы его будто ломовым извозчиком написаны.

### *Одесские художники*

Если бы одесситы догадались устроить выставку работ своих стариков! Она бы произвела сильнейшее впечатление. Москва бы ахнула. Молодежь имела бы на долгое время своих настоящих учителей!

Имена: Костанди, Нилуса, Ладыженского, Головкова, Дворникова должны получить настоящую оценку. Пора их реабилитировать.

Какими жалкими и некультурными на их фоне покажутся наши неопередижники Иогансон, Ефанов и другие.

### *Скульптор Теннер*

Приехал из Одессы скульптор Теннер. Хороший работник и теплейший человек. Он рассказывал о своей жизни. Детство, юность. Зрелые годы.

Он скульптор, врач и садовод.

Из всего рассказанного запомнился случай с копией статуи Фрунзе. Войдя однажды утром в мастерскую, он заметил, что голова пятиметровой лошади и шея с куском груди сползают на пол. Весу было в сползавшей массе не менее

300 пудов. На глазах тихо сползала масса глины. Теннер схватил себя за голову. Раздался оглушительный треск. Все рухнуло. Стоявший рядом табурет был раздавлен в щепки.

Так Теннер простоял, держа себя за голову, несколько минут.

Вошла уборщица. Увидев все это, она сказала:

— Что вы убиваетесь? Все это исправимо. Вот у меня было горе! И неисправимое! Сына единственного потеряла... Попал под трамвай... Я его разбитую голову с мозгами держала... Вот так! Не умерла, примирилась...

Теннер успокоился. Утром он у себя обнаружил седые волосы на висках.

Несчастье произошло потому, что в деревянных частях каркаса завелся грибок. Он съел дерево. Оно стало трухлявым.

### *Партийное собрание*

Поздней осенью этого года приняли в партию троих: Соколова-Скаля, Иогансона и Покаржевского.

Я не ходил на собрания. Мне трудновато было бы сидеть в партере и спокойно глядеть на то, что делается на сцене. Сердце не выдержало бы.

Все трое были, я знаю и помню, очень далеки от советской власти в годы Революции. Скаля бежал к белым в Сибирь и был в компании Михайлова у Колчака. Иогансон бежал на Украину и жил в г. Александрии у знаменитого погромщика Григорьева. А Покаржевский? Этот не был у белых, но его семья, я хорошо знаю, была антисемитски и реакционно настроена. Его отец был мастером на самом антисоветском заводе Эльборга. На этом заводе убивали жидов и коммунистов. Рабочие и, особенно, мастера несколько раз выступали против большевиков. Кроме всего этого, Покаржевский был в царской ставке и писал царские картины.

Хороша тройка! Сейчас они свое прошлое считают навсегда погибшим и потусторонним. Еще бы. Избалованные, окруженные почестями, заваленные заказами, они поют советские песенки.

### *В газете «Правда»*

В «Правде» в отделе искусства работает некий Красногуб, человек, слабо разбирающийся в делах живописи. Мне рассказывали о нем анекдотический случай. Будучи на одной выставке, он спросил художника: «Скажите, это сангина или этюд?»

Он часто обращался ко мне за советом, но не всегда слушался меня. Сбивал его с толку известный склочник (так его называют в редакции) Кеменов.

Сегодня т. Ярославский выступил на закрытом совещании правдистов и обрушился на «деятельность бездарного Красногуба». Господину пришлось покинуть редакцию.

Это второй бездарный работник на изоучастке газеты. Родионович, Красногуб. Они уходят, и это их качество — главное. Но пока они уйдут, сколько мы мытарств и нервов тратим!

*Кацман!*

Провинциал с провинциальным умом, сердцем и искусством.

Некогда в дни юности, находясь в психиатрической лечебнице, он сошелся со своей сиделкой, которая стала его женой.

Подвержен жестоким депрессиям. Они посещают его почти ежегодно. Тогда он уходит в себя. По окончании депрессии он становится необычайно активен, агрессивен. Мы все предпочитаем его в депрессивном периоде. С ним можно тогда иметь дело.

Человек тяжелый, драчливый, сварливый. Не лишен остроумия, правда, оно не всегда тонко. Любит сплетничать и поучать. Напыщен и риторичен.

Он любит рисоваться оторвавшимся от еврейства. Кичится своим выкрестским прошлым. Но в нем много от самого отрицательного типа иудеев. Это о нем Гейне сказал: «Плохой еврей хуже плохого христианина».

Его наивность в вопросах живописи безгранична. С ним невозможно спорить об искусстве. Щекотов о нем сказал, что у него «свиной глаз». Правильное определение. «Дега неплох, но Бродский большой мастер». Котов для него не хуже Ренуара.

Мы, его приятели, делаем постоянную скидку на его «больную психологию». В минуты возбуждения он бывает ярк. И его мозг хорошо работает. Недавно он дал острый набросок Зенкевича. Несколько мыслей из этого наброска:

– Я его не считаю художником. Это дилетант. Он рисует одни вазочки, и то по рецептам и книжкам французских художников. Он с ума сошел на яблонях. И ими живет, точно это самое главное в жизни.

Это был бедный художник. И всегда плакался в жилетку. И вдруг дача в 40 тысяч. И ум появился, и ловкость, и материальный опыт.

Он всех считает дураками, дерьмом. Перельман рассказывает о нем: «Он не любит музыки, детей и зверей». Очень показательно.

Его тяжелый характер Перельман (да и сам Кацман) объясняют тем, что у него было «жуткое детство». Отец алкоголик. Избивал мать, детей. Среда была аховая. И Жене негде было нормально развиваться. Вот, мол, и результаты. Пусть так! От этого нам, сталкивающимся с ним, не легче.

*Статья Грабаря*

Сегодня в «Правде» помещена статья И. Грабаря о художественных журналах. Статья с положительной оценкой журналов «Искусства» и «Творчества». И это вопреки склочным делам группы Кеменова и Соколовой, все делавшим для того, чтобы состряпать антибескиновскую статью.

В статье есть одна искренняя (это редкость в писаниях Грабаря!) фраза:

Журнал слишком занят одной группой художников, без конца лансируя их. Между тем, история показывает, что часто раздуваемые художники впоследствии развенчиваются временем. И художники, стоящие в тени, занимают первые места.

### *Выборы в МОССХ*

Кончились выборы в МОССХ. У большинства художников полуравнодушное отношение к выборам. Объясняется это неверием в истинность двух предыдущих правлений. Говорят: были и будут дельцы.

Особенно много раздражения против Александра Герасимова и его компании — остатка сгнившего давно АХРа. Этот «купец Епишкин» (так его назвал критик Хвойник) гладко провел роль хитрейшего председателя МОССХа. При нем была сделана кормушка для Модорова, Яковлева, Котова и других.

Характерно, что вскормленный им Модоров теперь так отзывается о своем меценате:

— Это человек, который думает только о себе.

Сейчас будет шефствовать Сергей Герасимов — самый хитрый и фальшивый человек в МОССХе. При нем опять расцветут выцветшие герои — Родионов, Чернышев, Почиталов и др.

Каждый председатель приводит свою гастрономию и своих прихлебателей.

В правление вошло несколько художников из умершего «Бубнового валета» (из французского лагеря): Кончаловский, Куприн, Осмеркин. В связи с этим забеспокоились старые ахровцы, увидевшие в этом событии бунт и победу левых.

Бедные умы! Опять первыми были Кацман и его свита, от которых крепко разит нафталином. О советском искусстве, о его судьбе, о его путях — мало думают эти ребята. Главная война ведется вокруг пирогов и сладкого.

### *Диспут в мастерской*

Вчера в мастерской Перельмана состоялся импровизированный диспут на тему «АХР и другие». Участники — зав. худчастью Музея Революции Над. Евг. Добычина и Перельман.

Добычина произнесла жесткую речь:

— АХР — союз русского народа. Это бей жидов, спасай Россию. Самая некультурная часть была собрана там. Советская идеология была пристегнута. Это античеловеческие люди. Были среди них и честные, но в очень небольшом количестве. Они не дали ничего нового. Над живописью не работали. Ни одного мало-мальски приличного произведения. Они были заняты больше криками «ура!»

Перельман отвечал сдержанно и искусственно книжно:

— Мы стояли на марксистской точке зрения (в чем это выразилось, он не сказал). Ведь по логике Ленина искусство должно было быть массовым (но он не сказал, что Ленин не имел в виду плохое искусство).

Перельман для иллюстрации своих мыслей попачкал Кончаловского. Церковный человек, мол...

Но Перельман не сказал, что он и Кацман делали до Революции. Они писали религиозные портреты.

В общем, диспут показал, что оба диспутера много актерствовали и ломались. Как Добычина, так и Перельман способны на фальшивый, наигранный тон.

### *2 марта*

Открылась одна из первых групповых выставок. Лентулов, Зенкевич и Чернышев.

Ярко и эффектно выступил Лентулов. Сейчас совершенно очевидно, что перед нами один из крупнейших живописцев-колористов. Пожалуй, отдельные вещи получше сделаны, чем у Кончаловского. Лентулов умеет очень тонко выражаться. Его цветовые гаммы голубо-розовые и лилово-бледно-зеленые – первосортны. Кончаловский кажется рядом с ним грубоватым.

К сожалению, он плохо рисует, и его автопортрет, несмотря на ряд ценных живописных качеств, не ценен. Плохи руки и шея. Обидно – вещь очень тонко задумана и тепло рассказана.

Какими жалкими рядом с ним кажутся наши ведущие художники. Ефанов, Иогансон, Герасимовы, и А., и С.

Пожалуй, единственным недостатком в работах Лентулова бывает часто заметный эклектизм. Немного от Марке, чуть от Боннара или Ван-Гога.

Но он берет со вкусом и тактом.

### *5 марта*

Открылся пленум Оргкомитета, подготавливающего будущие формы профессиональной и художественной жизни страны. Скучно и вяло выступают наши организаторы.

Председатель собрания Ряжский с присущей ему тоскливостью ведет сонную работу. Это холоднейший человек изофронта.

Периферия стремится броситься в атаку, но никто не собирается поддерживать ее стремления. Она зевает и волнуется.

### *Молодые одесситы*

Был у Глушкина. Один из молодых одесситов. Вся эта группа талантлива. И культурно пользуется своим ремеслом. Они пишут натюрморты и пейзажи. Часто неплохие. Портреты им не удаются. Они, в большинстве своем, плохо рисуют. Но этот недостаток искупается тонкой живописью. К числу их недостатков следует отнести широко расцветший среди них неприятный тон самохвальства. Они, несмотря на внешнюю скромность, часто эгоцентричны. Есть даже душок мании величия. Это и у Перуцкого, и Соколика, и у Глушкина.

Все они имеют право на большее место в Москве. Живут они, как правило, на отсеке, варясь в соку своих узких дел. Они вызывают двойное чувство и жалости, и раздражения.

У Глускина я видел несколько пейзажей, написанных под влиянием умершего Палева. Неплохие. С тактом и чувством.

### *Творческие обсуждения*

Выступал на обсуждении троих: Лентулова, Чернышева и Зенкевича.

В творческих обсуждениях есть нечто от банкета. Люди с бокалами вина стоят перед смущенным юбиляром и говорят напыщенные и сладкие слова. Чего только не говорят! И... замечательный мастер, настоящий социалистический реалист, и что... Лувр и галерея Уффици дерутся между собой за обладание его работами, и что потомство через 100 лет с глубокой благодарностью вспомнит о нем...

Через час-два после таких речей ораторы забывают не только то, что они говорили о художнике, но и самого художника.

\*\*\*

Сегодня в беседе с рисовальщиком Могилевским коснулись Тихомирова.

Станный человек. Всю жизнь подражает французам и говорит о них, как о великих художниках, а когда ему приходится выступать – то слышишь самое реакционное и мрачное.

Кацманы, Модоровы и Герасимовы, не думаете ли вы, что это так называемая конъюктуровщина?

Мы его называем «херувимом ахровским».

### *15 августа*

Сенсационное сообщение Верхнемасловского ТАССа: ушли в отставку Бескина Осипа.

Около восьми лет этот «пижон», как его называл Щекотов, редактировал два единственных и крупных журнала: «Искусство» и «Творчество». С его уходом кончается эпоха и карьера целой группы людей, засевших в небольших, но теплых редакциях.

Среди художников много разговоров. Бывшие правые злорадствуют, бывшие левые в унынии, середняки одним глазом плачут, другим радуются. В общем, все как будто довольны, что Бескин уходит в долгосрочный отпуск.

О нем говорили разное.

Одни: делец, болтун, говорун, невежда.

Другие: талантливый организатор, умница, добряк.

Хвойник, не любивший его: знаменитый водолей, мировой водоносец.

Щекотов: неплохой человек, но ничего не понимает. Пижон.

Соколова, не переваривавшая его: удивляется, как такой малограмотный в делах живописи человек мог столько лет руководить двумя художественными журналами.



Перельман: дерьмо.

Кацман: проходимец.

Кончаловский: ни Герасимов, ни Иогансон. Он Ефанова и Пластова считает художниками первого сорта.

Я и Тихомиров его пожалели и выразили ему искреннее соболезнование. Это чувство у нас укрепилось, когда мы узнали, что вместо него назначен Сысоев, человек, на фоне которого Бескин кажется Вазари и Бенуа.

Особенно много венков ждут от бывших формалистов, с которыми донкихотовски боролся Бескин.

Я позвонил ему и спросил:

— Что случилось?

Он отвечал эпически:

— Ничего. Новые люди в Комитете по делам искусства, и они хотят новых редакторов. Но я не уйду с изофронта и еще больше буду работать как критик.

### *Высказывания*

Машков, обычно в разговоре дико косноязычный и неистребимый трепач, сегодня мне сказал:

— Мне надоели истинно русские натуралисты.

Кацман сказал мне:

— Нет ни формалистов, ни натуралистов. Есть хорошие и плохие художники. Эту формулу мы поддерживали в прошлые годы. И за нее нам от Бескиных часто доставалось.

### *Август*

В Музее Революции директор Питерский в кабинете мягко-сердечно сказал мне:

— В музее нашем много плохих вещей. Надо их убрать. Вообще надо почистить музей. Помогите нам. Вот взять вещь Мошкевича: противно глядеть на нее.

Я: — В музее есть много слабых вещей. Это верно. Но как их убрать?

Питерский: — А вы обойдите с товарищами людей из художественного совета и убедите. Наметьте, а мы уж все сделаем.

Я подумал: — Тогда придется пять седьмых убрать со стен музея.

П.: — В наших музеях развелось столько макулатуры, что тошно глядеть.

### *Скульпторы*

Мне жаловался один скульптор на террор скульптурных акул вроде Меркурова:

— Эти обжоры никак не могут нажраться и никому не дают возможности работать над революционной темой.

Бывший председатель Союза скульпторов сказал о Меркурове:

— Лучше с ним не иметь дела. С ним правды не стоит искать.

### *Натурищик*

Нашел натурщика, похожего на Ленина. Я его встретил в трамвае. Он сошел на Трубной. Я за ним. Заговорил с ним. Он догадался и сразу сделался, очевидно, польщенным вниманием художника.

Чтобы проверить его череп, я его попросил заглянуть в сберкассу (дело было зимой, ближайшим местом была сберкасса).

Он согласился. Вошли. Он снял кепку. Я ахнул. Череп, форма лба — ленинские.

Я его постепенно заразил живописью и желанием позировать.

После поездки в Ленинград и знакомства с председателем Ленфильма он уверовал в свою великую миссию — быть носителем ленинского образа.

Приехал он в другом стиле. Стал другим. Возбужденным, аффективным. В кармане у него два десятка фото, на которых он показывает Ильича. Эти фото он буквально всем показывает. Создается впечатление, что он захворал манией какой-то: играть Ленина.

### *Разговоры*

В связи с уходом Бескина говорят:

— Сколько их было! Только сосчитать — уже пальцев не хватает. Штеренберг, Равдеев, Курелин, Ловицкий, Кеменов и, наконец, Бескин.

По Лермонтову: «что люди, что их труд — они прошли, они пройдут».

Добавляют: но каждый из них, по мере сил, мешал нашему советскому искусству.

Кто-то сказал мне недавно:

— У нас на изофронте орлов нет, есть только подорлики. Правда, в своих карьерных делах они ведут себя, пожалуй, как настоящие орлы.

Такие, как Герасимов, Ефанов и Меркуров работают, как орлы. Размах крыльев этих ребят в кассах издательств — потрясающе велик.

### *Сентябрь*

Сегодня звонил Хвойник.

Был он на открытии выставки и был поражен одним событием: вернулся из ссылки Абрам Эфрос.

— Он, знаете, был самым ярким экспонатом на выставке. Все глядели на него. Но тип не изменился. Эфрос — тот же. Характерно, что этот дядя ничему не научился и все позабыл. Та же развязность, то же высокомерие и те же жесты. Признаться, мы хорошо отдохнули от него. Лень опять с ним связываться. Утомительно и бесполезно. Уж как-нибудь проживем без этого озлобленного, неудачного Вазари. О нем можно сказать, что он лучше в роли мертвого льва, чем в роли живой собаки.

\*\*\*

Сегодня в «Правде» статья о Репине. Десятилетие со дня смерти великого художника. Статья написана Лебедевым. Забавно в ней звучит один абзац:

В картинах многих советских художников часто еще назойливо лезут в глаза мазки, цветовые пятна, мешающие воссозданию типических и индивидуальных черт человека.

Вот так обрадовал умной и глубокой мыслью! Нужно же додуматься до такой чепухи! И это говоря о Репине, художнике, которого всю жизнь обвиняли в мазках и цветовых пятнах.

Хвойник по этому поводу сказал:

— Что вы хотите! Это же глупый провинциал! Он ничего не знает и знать не хочет. Это все из шайки Сысоева и Михайлова, людей, считающих живопись чем-то ниже их достоинства.

\*\*\*

Хвойник рассказывал о Н.Н. Соколовой, заведующей изоотдела «Советского искусства». Она делит мир на две группы людей: на тех, которые согласны дать статьи для «Советского искусства», и на тех, которые не согласны дать. Она потеряла всех друзей и даже недругов и вынуждена испытывать холодное одиночество.

\*\*\*

Звонил Осмеркин, любитель телефонных разговоров:

— Знаешь, побывал на юге и расцвел. Очевидно, мы, южане, нуждаемся в теплом воздухе. Другой тонус работы, другое состояние, пульс. Надо съездить туда и там работать. Художника все же тянет на родину.

\*\*\*

На диспуте о левых и правых

Хорошо было бы для основного тезиса своего доклада взять объявление из метро: «Проходите слева — стойте справа. Зонтов и чемоданов не оставлять».

\*\*\*

Ржезников, человек с думающей головой, сказал мне:

— Есть у нас совершенно выхолощенные художники. Они хорошо зарабатывают, но не творят. Они заняты только тем, как бы переписать какую-нибудь фотографию и хорошенько заработать. К таким я отношу Денисовского, Модорова и других в их стиле.

\*\*\*

Ноябрь

Жаловался Тихомиров:

— Сегодня приставал ко мне Иогансон: «Дайте мне материалы для моего доклада “Пути советского изобразительного искусства”». Получил звание доктора искусствоведческих наук, а выпрашивает советы для головы. Хорош доктор, не знающий своего предмета!

Говорят, что этот доктор никогда не читал книг и что его никогда не видели в обществе книги.

\*\*\*

4 декабря

Был у Кончаловского.

Были Фальк и другие. За ужином, как водится, говорили о наших изодельцах. Кончаловский с большим раздражением говорил о шайке дельцов, захватившей инициативу в устройстве выставки «Наши достижения».

— Они себе по залу отхватили, а о других не думают. Комитет во главе со Шквариковым приезжал ко мне упрашивать дать работы. Не хотелось, очень не хотелось. И все же дал. И что вы думаете? Эти молодчики зарезали все четыре портрета, отобранных комитетом. Я, как узнал — к Шкварикову. «Говорил я вам, что это лавочка? (“И грязная” — добавил я.) Вы обиделись. Теперь согласны». Шквариков меня успокоил: «Не волнуйтесь, Петр Петрович, все уладится. Ваши портреты будут висеть».

\*\*\*

В. Мешков

На улице меня обнял Мешков. От него пахло вином.

— Амшей.

— Вася.

Разговорились.

— Бегу из дома верхнемасловского. Вот мертвечина. Знаешь, это ведь крематорий. И похож он по форме и архитектуре. Сволочь Герасимов. Это он выбирал стиль. Какая тоска и мертвечина в этом жутком сером доме. Все какие-то крысиные и мышьиные люди. Разве такие жильцы могут что-нибудь хорошее создать! Ты не согласен со мной, Амшей? Ко мне ходит народ. Придет кто-нибудь, а за ним сейчас же другой: «Ты его не приглашай, он такой-то и такой-то». Да черт с ним. Ходит этот хромой Симанович. Жалко его. Больной. Так нет. Выкинь его, выплюнь его. Почему? Все сидят, запершись, закрывшись, и что-то делают. А что делают, черт их знает. Вексея ли фальшивые подделывают, деньги ли печатают. Черт их знает. Половина дома — богадельня, половина — крематорий. Никто не веселится, не смеется, не хохочет. Зайдем к рабочей молодежи нашей. Живут по-настоящему, по-советски, а эти — гм.

И другой дом. Тот — лазарет. Стучусь недавно к Ефанову. Пять минут возился. Или жидкость прятал, или репродукции слизывал. Черт его знает! То же и у Петра Котова. Ну и публика.

\*\*\*

В Ц.Б., центре всесоюзной халтуры и пошлости, висит стенгазета с заголовком «Искусство в массы».

\*\*\*

Оргкомитет выставки «Наша Родина» устроился в здании старинной церкви. Касса выдачи авансов приютилась под фреской «Крещение Руси».

\*\*\*

С. Герасимов, говоря о своем Ц.Б. художественных заказов, сказал:

— Это не Ц.Б., а Б... Ц.

\*\*\*

Добычина говорит:

— С такой фамилией, как Шкварилов, нельзя заведовать изотделом Комитета по делам искусства. Как нельзя заведовать больницей с фамилией Гробов.

\*\*\*

В. Мешков говорит:

— Отец мой сказал: «После того, как я увидел сангины Кацмана, — я бросил свои и уже не могу ими заниматься».

О Василии Яковлеве: «Он — неплохой человек, только аферный».

О живописи:

— Трудно работать, трудно в руках кисть держать. Почему? На кисти висят Шквариловы, Быковы, Бескины. Слишком много груза!

\*\*\*

Федор Богородский демонстративно счастлив своей семейной жизнью: «женой замечательной и гениальным сыном». Это заслонило собой всю его живопись.

\*\*\*

Верхнюю Масловку называют «Нижней Монпарнасовкой».

\*\*\*

Один и тот же натурщик позирует на разных этажах и в разных мастерских, в разных позах и ролях.

Так, один натурщик — пожилой, в поношенном костюме, с небритым желтым лицом человека, потерявшего вкус к жизни, — позировал на 5-м этаже в качестве вредителя, на 3-м — председателя колхоза, на 1-м в роли стахановца.

Бывает наоборот.

\*\*\*

### Закупочная комиссия

Закупочная комиссия обходит наш производственный дом на Масловке и закупает для выставки пейзажи и натюрморты. Чтобы сохранить установившуюся традицию, МОССХ назначил председателем комиссии художника, не пользующегося ни любовью, ни уважением художественной массы. Это, разумеется, натуралист, пишущий под цветные фотографии. Ходят слухи, что первым номером высокой деятельности комиссии было приобретение у ее председателя продукции на 43 000 рублей. В нашем доме комиссия приобрела картины только у трех художников, живущих на первом этаже. На сто двадцать мастерских это, конечно, маловато. Рассказывают, что на втором этаже комиссию встретили руганью. На третьем — фразами, в которых чувствовался накал нуждающихся. На четвертом — кулаками. Небывалый в жизни дома скандал. Особенно всех возмутило то, что комиссия входила к нам, как в инфекционные камеры. Не здороваясь, не прощаясь, не разговаривая.

## Из дневника (1940–1970)

### *Москва*

Усилие, нужное для того, чтобы освободиться от образов-стандартов, требует известного мужества, и это мужество абсолютно необходимо художнику, который должен видеть все так, как если бы он это видел в первый раз.

Он должен уметь всю жизнь смотреть на мир глазами ребенка, ибо утрата этой способности видения одновременно означает для художника утрату всего оригинального, то есть личного в выражении.

Творить — значит выражать то, что есть в тебе.

\*\*\*

Веду тревожную творческую жизнь и жгу свечу с двух концов — пишу этюды с утра до вечера. Ноги коченеют, но я этого не чувствую. Воздух, увлечение работой поддерживают во мне творческий тонус. Какая это прелесть — целый день находиться в обществе деревьев! Они между собой не ссорятся, не кляузничают, не завидуют друг другу и не пишут доносы. Коллективно живут. Вместе цветут, вместе шумят и артельно радуются. Пишу деревья у небольшого тихого пруда, в котором трепещет нежное, бледное отражение кузницы. Остатки обеда бросаю в зеленую воду и наблюдаю, как золотые карасики дерутся за быстро идущую ко дну пищу. Побуждаемый старой страстью к великолепию, я жую шоколадные конфеты и напеваю старые украинские и одесские песенки. Думаю с горечью о своем здоровье. Невольно рисую себе образ Росинанта. Часто вижу цыганскую клячу, в зад которой цыган загнал изрядную порцию красного перца. Знакомый образ Росинанта, только зачесанный и для эффекта немного подкрашенный.

\*\*\*

Прослушав то, что художники говорят на заседаниях, и, прочитав то, что они пишут в своих газетах, я должен проникнуться отвращением к живописи на всю жизнь.

\*\*\*

*1964, сентябрь*

Виктор Перельман сегодня мне рассказывал:

В час ночи телефонный звонок. Кто это надумал ночью звонить? Беру трубку...

— Виктор, ты?

— Я.

— Здорово! Говорит Саша Герасимов!

— Чего это ты так поздно людей беспокоишь? — спросил я его.

— Не спится... Все думаю...

— О чем же ты, Саша, думаешь?

— О том, что мало объективности было в моей общественной работе... — И, после долгого молчания: — Если бы мне пришлось вновь вести такую работу, я был бы более объективным...

— И правильно бы сделал...

— Да... Ну, Виктор, давай спать.... Спокойной ночи!

— Спокойной ночи!

# Наши учителя

## Русские мастера

Александр Иванов — великий мастер. Редчайший колорист и психолог. Его акварели и теперь удивляют своим высоким волнующим стилем.

Примечательно, что художники всех направлений и течений восхищаются Александром Ивановым, считая его гордостью русской живописи. Но, к великому сожалению, почти никто из наших молодых художников не увлекался этим замечательным мастером. Отдельные киргизские этюды, написанные художником С.А. Чуйковым под Иванова, являются редким исключением.

Иванов, как известно, прожил в Италии свыше двадцати лет. Его творчество выросло и развилось под итальянским небом. Может быть, итальянский классический стиль, который чувствуется в его знаменитой картине «Явление Христа народу», советскому художнику кажется великолепным, но уже музейным прошлым?

\*\*\*

Имя Сурикова нам ближе. Его знаменитые картины — «Боярыня Морозова», «Меньшиков в Березове» и отдельные портреты — не только шедевры живописи, но и новации. Суриков — первый художник, показавший, что тематическую картину можно написать, пользуясь импрессионистской техникой, и что психологический момент от этого не снижается. Молодежь любит Сурикова, высоко ценит его творчество и считает его художником, у которого можно учиться и еще много взять. На молодежных выставках влияние Сурикова порой очень заметно.

\*\*\*

О Репине. После революции, в 1924–1925 годах, когда реализм занял ведущие позиции в советском искусстве, много говорили и писали о великом мастере. Было создано общество его имени. АХРР объявила его своим учителем. В 1930 году была издана замечательная монография Игоря Грабаря «И.Е. Репин и его творчество».

Но за Репиным многие не пошли, и его богатое творчество многих не увлекало. Им ближе был Суриков, в котором они видели большого новатора, с новыми принципами композиции, новыми идеями формы и цвета и богатой фактурой письма.

\*\*\*

Есть у нас в истории русской живописи еще одно сияющее имя — гордость русской культуры — Андрей Рублев. Его работы справедливо считаются



мировыми шедеврами. Но учиться у него советскому художнику очень трудно. Иконы Рублева были рассчитаны на верующего зрителя и должны были внушать религиозные чувства. Все мы безмерно восхищаемся редчайшей гармонией его красок, ритмичной и строгой композицией, внутренней наполненностью образов, их душевной силой, сдержанной взволнованностью. От Рублева уходишь душевно обогащенным и умиротворенным... Но взять у него что-нибудь пока никому не удавалось.

Был один художник, который пытался осовременить старинные русские фрески и иконы, — Стеллецкий, но у него получалась только стилизация.

Многие защитники Рублева, чтобы доказать неугасимую жизнеспособность его творчества, ссылаются на то, что сказал Матисс о наших иконах и о Рублеве: «Ваша учащаяся молодежь имеет здесь у себя дома несравненно лучшие образцы искусств, чем за границей. Французские художники должны учиться в России. Италия в этой области дает меньше».

Однако сам Матисс не учился у французских мастеров фрески и примитивистов, а пошел за импрессионистами. Мне кажется, что Матисс этой фразой только хотел отдать дань уважения высокой старинной русской живописной культуре.

## Костанди

Для нас, учеников Костанди, имя его — символ не только замечательного художника и великолепного педагога, но и чудесного человека.

Мир живописи Костанди невелик: южная прибрежная дача, тихие розово-желтые закаты, щедро разросшиеся сирени и акации, уснувшие в садах церковки, редкие фигуры грустящих монахов и стариков, и семья со всем ее бытом — вот и все. Но какой огромной значимостью наделен этот небольшой мир! Все приобретает в искусстве Костанди какой-то, только ему присущий, волнующий поэтический смысл.

Невольно вспоминаешь фразу Паскаля: «Чем разумней человек, тем более находит он вокруг себя интересных людей. Люди ограниченные не замечают разницы между людьми». Это, несомненно, свойство всех больших мастеров.

Поэзия Костанди — особенная. Это поэзия, прошедшая через требовательный ум и строгий вкус, поэзия, очищенная от всяких условностей и наигранностей. Вот почему костандиевская поэзия не гаснет и не стареет.

Костанди первый открыл тонкую и горячую красоту одесского пейзажа. И теперь вся одесская природа как будто носит на себе легкую печать его изумительного глаза, взволнованного сердца. Левитан открыл поэзию северной природы. Костанди — южной.

О палитре Костанди можно писать целые трактаты. Его краски чисты, яркие, звучны, как краски уральских самоцветных камней. Он хорошо знал законы контрастов цвета и широко пользовался ими. Четкий уверенный рисунок, деликатный и вместе с тем живой мазок и всегда тонко обработанная, прекрасная поверхность. И прав был Репин, когда, восхищаясь небольшими

полотнами Костанди, называл их «бриллиантами». Да, это настоящие, никогда не потухающие бриллианты!

Чьи работы выдержат соседство с маленькими полотнами Костанди! Назовите! Вы их быстро не назовете. Это трудно разрешимая задача. Я ничуть не впадаю в преувеличение и отдаю себе полный отчет в том, что пишу. Вспомним его жемчужины: «Старики в парке», «Выздоровливающая» (находится в Киевском художественном музее), «Девочка с гусями», «На террасе».

Порой диву даешься: откуда у Костанди такая богатая, сложная, тонкая живописная культура? Где он ее приобрел? В России? За границей? Он хорошо знал французских художников барбизонской школы, великолепно изучил импрессионистов, их методы и приемы, был в курсе всех достижений наших русских художников-новаторов, но никому не подражал. Никогда ни в чем не изменял своей творческой личности, своим требованиям, своему критическому уму. Костанди сумел до конца жизни остаться оригинальным русским художником.

Трудно проследить его творческий путь и установить вехи и даты. Усилия критика, даже упорного, тщетны. Несомненно одно — Костанди редкий самородок, наделенный исключительным живописным даром и внутренним горением.

Грек по национальности, сын рыбака, малоразговорчивый, немного замкнутый, черные с золотинкой сияющие глаза, серебряная клинообразная борода, приглушенный чуть хриплый голос. Видавший виды сюртук и старомодная шляпа.

Несмотря на преследовавшую его всю жизнь нужду (жесткий бюджет, большая семья и расходы по делам живописи), он помогал своим нуждающимся ученикам, окружая их любовью и вниманием. Удивляла его гордая независимость. Среди одесских художников, скульпторов и писателей он пользовался неоспоримым авторитетом. Его мнение расценивалось высоко и считалось направляющим. Фраза: «Это сказал Кириак Константинович» — нередко примиряла спорщиков. Оценки Костанди были полны ума, знания, вкуса. У него был неисчерпаемый творческий опыт. Жаль, что мы, его ученики, не записывали его мысли. Сейчас они многих из нас согрели бы.

Трудно назвать кого-нибудь из воспитанников одесской школы наследником констандиевской живописной культуры. Некоторые ученики, стремившиеся к легкой победе, пытались подражать его технике, но из этого ничего не вышло. Дело, очевидно, не только в технике. Все ученики Костанди (их было очень много), даже такие «любимчики», как рано умершие Матинский, Феферкорн, Лаховский-младший, Гнездилов, — к слову, замечательные живописцы, — брали и развивали только отдельные части его большого творческого опыта.

Братья Степан и Иван Колесниковы, И. Бродский и М. Греков, уйдя из школы, «изменили» своему учителю, и каждый из них, достигнув зрелого возраста, нашел свой собственный путь. Отошли от своего мэтра Лаховский-старший, Шатан, Шовкуненко, Фраерман, Мучник. Как колористы все упомянутые художники значительно ниже своего учителя. Конечно, все они, вместе взятые, в своем творчестве сохранили что-то от одесской школы, но это так незначительно, что последователями Костанди считать их никак нельзя.

Пожалуй, наиболее верным последователем Костанди был Волокидин — великолепный живописец.

Глубоко опечалили Костанди отход в начале революции большой группы его учеников от классических традиций и увлечение их западными школами Пикассо, Матисса, Сезанна. Старый учитель говорил об этом с нескрываемой горечью и грустью.

В 1919 году, когда английский флот обстреливал Одессу и снаряды рвались на опустевших улицах, многие «переляканные» художники и писатели бежали из города и потом перекочевывали за границу: Бунин, Юшкевич, Нилус, Мармони. Костанди, крепко связанный с родной, любимой Одессой, не изменил ей и остался с нею.

В дореволюционной Одессе на Дерибасовской был магазин с нежно-голубой вывеской, на которой золотым шрифтом сияла надпись: «Магазин картин Лоренцо». Его яркие витрины всегда были облеплены городскими бездельниками. Картины для Лоренцо писали нуждавшиеся старшие ученики художественного училища, в счастливой мере сочетавшие таланты пейзажиста, мариниста и жанриста. За свою работу они брали небольшие деньги, а за мизерную доплату некоторые готовы были свою продукцию подписать любой известной в художественном мире фамилией.

Работал для этого магазина также и некий таинственный художник-любитель, причинявший Костанди большие неприятности. Дело в том, что фамилия любителя была Костан и красовалась она торжественно большими буквами на его произведениях. Причем подпись была сделана так ловко, что неопытному зрителю трудно было разобрать, что написано на полотне — Костан или Костанди.

Директор магазина, весьма предприимчивый коммерсант, разумеется, широко использовал выгодное для фирмы созвучие фамилий и зарабатывал на этом большие деньги. Почти в каждом доме присяжного поверенного, зубного врача или биржевика висели картины «кисти Костана». И владельцы этих полотен, считавшие себя меценатами, после званого обеда, в момент прилива «эстетических чувств», с подчеркнутой гордостью показывали своим изумленным гостям замечательные «Прибои», «Отливы», и «Закаты», написанные известным художником Костанди.

Кириак Константинович, конечно, знал обо всем этом, но изменить ход вещей и запретить Лоренцо торговать фальшивками не мог. Знали, разумеется, и мы, его ученики.

Однажды, в момент интимного разговора о живописи, я обратился к своему учителю:

— Почему вы, Кириак Константинович, не помешаете Лоренцо торговать пошлыми картинами, подписанными вашей фамилией?

— Пробовал, — ответил он своим глухим, приятным голосом. — Ничего не могу поделать.

И, помолчав, добавил с улыбкой:

— Бессилен.

Прошло десять лет. В 1919 году я, по поручению Одесского исполкома, собирал для музейного фонда (дом Толстого у моста Сабанеева) имущество бежавшей за границу буржуазии. Мои помощники объезжали все брошенные особняки, дачи и квартиры и собирали все, что имело хотя бы отдаленное отношение к искусству. Добра всякого навезли очень много. И, конечно, большое количество картин. Но когда мы, художники, тщательно разобрали и внимательно осмотрели привезенные в солидных музейных рамах портреты Репина и Серова и пейзажи Левитана, то за очень небольшим исключением все они оказались подделками.

Были в коллекциях и знакомые «Приливы», «Отливы», «Закаты» Костана в золоченых купеческих рамах. Искали мы работы Кириака Константиновича, но найти их не удалось. Явление показалось нам характерным и символическим. Одни художники объясняли это тем, что Костанди трудно подделать. Техника его сложна, тонка и требует кропотливого утомительного труда. Другие доказывали, что ученики Костанди, а почти каждый из фальсификаторов прошел в Одесском училище его школу, не желая огорчать любимого учителя, никогда не брались за подделку его полотен.

Я не знаю, куда девались эти «произведения». Возможно, что они до сих пор бесславно покоятся в музейных подвалах. Но тогда мы, художники, в их мрачной судьбе видели символическое действие освежающего и оздоравливающего ветра Октября.

\*\*\*

Почти у каждого из нас, учеников Одесского художественного училища, был свой роман с популярной тогда картиной Костанди «Сирень». Много лирических часов было пережито перед этой работой. Мы приходили в музей тайком ради «Сирени» (она празднично висела в центре стены в богатой раме, вставленной в черный киот) и долго смиренно простаивали перед нею. Насытив юные жадные глаза, уходили, чтобы на улицах и дома с нежностью вспоминать все волнующие детали, согреться, жить ими.

Прошли годы. Много в моих взглядах на живопись, на искусство изменилось, но те первые чувства (то, что художники называют «Первое ах!»), которые поселила «Сирень» в моей душе, продолжают жить и волновать и по сей день. Сколько раз я ловил себя на том, что на цветущие весенние сады я глядел глазами Костанди! Но в юности мы не склонны были глубоко анализировать. Прежде в «Сирени» я видел только чудесные фосфорящиеся краски, нежные отношения, музыкальный колорит, очарование цветущего сада и грусть одинокого молодого монаха. Теперь «Сирень» для меня — яркий символ борьбы маленького слабого человека с величественной цветущей, хмельной природой. Произведение как бы с возрастающей силой развертывает и показывает неизвестные раньше новые грани.

Здесь ярко выражена костандиевская концепция: пейзаж не пассивный участник картины. Это не пушкинская «равнодушная природа», которой суждено «красою вечною сиять». Природа Костанди всегда неравнодушна, она участвует во всех переживаниях человека. Явление это мы наблюдаем и в других его выдающихся работах. В «Старичках» осенняя природа своим серебряным теплым сиянием согревает, в их грустном одиночестве, проживших уже жизнь людей.

Пользовался ли Костанди в своих работах импрессионистским методом? Несомненно. Но костандиевский импрессионизм — особый. Мастер не жертвовал ради живописности душой и сердцем. Поэтому Костанди нельзя всецело отнести к последователям Клода Моне (зачинателя импрессионизма). Человечность и гуманизм были его идеалами. Вот в чем секрет неувядаемого очарования работ Костанди. Репин это хорошо понимал.

Греческие историки рассказывают, что Платон, когда пришел его предсмертный час, благодарил судьбу за то, что родился человеком и греком. Знал ли это Костанди? Возможно.

\*\*\*

Еще о Костанди.

Несколько слов о его технике. Он писал без сильного нажима и подчеркивания. Очень редко повышал свой голос, избегая пользоваться верхами. Середина и низы... Ни разу не прибегал к резким преувеличенным жестам, движениям. И одна характерная особенность: он никогда не показывал себя всего. Каждая работа носила характер части, осколка какой-то большой, сложной, великолепно организованной картины.

## Левитан

В 1915 году мне впервые удалось посетить Третьяковку и увидеть в большом великолепном собрании работы Левитана. Помню, впечатление они произвели на меня неотразимое.

После Лувра, где я изучил творчество двух великих художников, основателей барбизонской школы — Коро и Добиньи, — я на пейзажную живопись смотрел их глазами. Я знал, что пейзажисты всего мира испытали их влияние. Был уверен, что современный пейзаж, его черты, характер и стиль создан этими двумя выдающимися новаторами и что после них нового я никогда не увижу. «Кто, — думал я, — сумеет так чудесно показать поэзию дерева, весеннего и осеннего неба, восходящего и заходящего солнца?»

Однако, когда я увидел пейзаж Левитана, то почувствовал нечто новое... И его скромное, не бьющее на эффект творчество меня очаровало. Очаровало не тонкой живописью (после Коро и Добиньи), а своим состоянием — какой-то внутренней душевной силой и каким-то непередаваемым обаянием.

Чем объяснить это редкое явление?

Все мы знаем, что во времена Левитана были большие мастера-пейзажисты: Васильев, Саврасов и другие. Художники, хорошо изучившие свой родной русский пейзаж, художники, правдиво передававшие окружающую их природу. Писали с большой любовью, живописно, но обычно, не внося в свое творчество никаких живописных открытий. Это были художники, продолжавшие, в большей или меньшей степени, академические традиции.

Но вот в Москву из литовского местечка приехал какой-то молодой человек, сын бедного еврейского ремесленника. По совету знакомых показал свои пробы педагогам Училища живописи, ваяния и зодчества и был принят. Старательно

учился, ходил в музеи и писал этюды. Два этюда, набравшись храбрости, выставил: «Сокольники» и «Осенний день». Они произвели на художников большое впечатление, взволновали московский художественный мир. Левитан стал известен. Критика отметила необыкновенный характер и стиль его картин: скромность, чистую и свежую поэзию и новые средства выражения!

Тогда все эти ценные черты в работах Левитана пытались объяснить тем, что он писал не то, что видел, а то, что хотел видеть. Но с этим нельзя согласиться, хотя и можно предположить, что пейзажи Левитана, свободные от влияния барбизонцев, уже давно жили в его воображении.

Здесь мы подходим к характеру и сущности необъяснимого левитановского гения. Все наши талантливые пейзажисты, разъезжавшие по России, видели близкие Левитану поэтические мотивы в духе «Золотой осени», «Над вечным покоем», «Владимирки», но никто не мог создать таких волнующих, незабываемых образов, какие создал Левитан.

Он первый и единственный пейзажист, сумевший так глубоко почувствовать русскую природу. Ее душу и тайну. Он научил нас видеть в своей родной природе не только ее внешнюю форму, но и ее внутреннее состояние, неповторимую романтику и тончайшую поэзию.

Мы, художники, часто уезжали в творческие командировки, но помнится, куда бы мы ни забирались, всюду наталкивались на левитановские места. Помню, как известный пейзажист Василий Васильевич Мешков, глядя на сибирские просторы, воскликнул: «Когда же кончится Левитан?»

Теперь я понимаю, что, чем бы я ни увлекался, — Левитан в душе моей неувядаемо будет жить. Его искусство — это не просто культура глаза, а подлинная культура души.

Два великих дара были у Левитана. Огромное чувство отбора («Тот, кто все пишет — ничего не пишет» — Коро). И второй, еще больший дар — умение передавать свое душевное состояние.

У Левитана было много талантливых учеников, которыми мы, к сожалению, очень мало интересуемся: Жуковский, Переплетчиков, Юон, Остроухов. Работают и теперь его последователи, но никому не удалось позаимствовать у своего учителя эти два чудодейственных дара. Левитан остался в истории живописи неподражаемым гением. Его нежные поэтические краски, смело положенные мазки, музыкальная фактура неповторимы.

На обсуждении выставки Московских художников (на которой я участвовал) выступил 92-летний Бакшеев.

Тихим глухим голосом он рассказал:

— Как-то мы, группа передвижников с Левитаном, поехали на этюды. Был и я с ними. После работы я встретил Левитана, уже возвращавшегося с этюдов.

— Что, — спросил я его, — удачно поработали?

— Нет, ничего не получилось, — сухо ответил он.

— У вас, Исаак Ильич, у такого мастера — ничего не получилось?

— Да, — ответил он, — то, чего я хотел, о чем думал, то, что пережил — не получилось...

— Видите, — продолжал Бакшеев, — даже у Левитана были неудачи. Он не просто списывал природу. Он хотел передать свое переживание.

Глубоко был прав Бенуа, когда писал: «Левитан — гениальный, широкий, здоровый и сильный поэт — родной брат Кольцову, Тургеневу, Тютчеву. В известном отношении, как художник, тесно сжившийся с природой, бесхитростный и глубокий, он, пожалуй, даже превосходит их».

Левитан не барбизонец, и не голландец, и не импрессионист, и не все это вместе взятое. Левитан — художник русский, но не в том Левитан русский, что он из каких-либо патриотических принципов писал русские мотивы, а в том, что он понимал тихую прелесть русской природы, потаенный ее смысл, понимал только это, зато так, как никто.

## О французском искусстве

### Коро

Старик высокого роста, крепкого телосложения. Бритое, розовое, приветливое лицо. Белые, как январский снег, волосы. Движения его мягки и ритмичны. Перед нами — великий французский художник-пейзажист Камилл Коро.

Его рабочий день начинался с раннего утра. Быстро позавтракав и бросив сестре (такой же старой и такой же моложавой, как он) несколько веселых фраз, Коро отправлялся в мастерскую, где он с пением нежных песенок писал свои замечательные картины, в которых ничто не говорило о том, что их автору за семьдесят.

Написанные произведения художник большей частью оставлял у себя. Материальная обеспеченность избавляла его от необходимости их продавать. Коро страстно любил свои работы! Когда все же та или иная его картина продавалась, он с сожалением говорил: «Увы, моя коллекция будет неполной!»

До пятидесяти лет Камилл Коро получал небольшую стипендию, освобождавшую мастера от житейских забот. Материального благополучия Коро добился не сразу. Многое ему пришлось испытать. По требованию отца Камилл по окончании средней школы должен был поступить в мануфактурную лавку продавцом. Часто, тайно от него, он ходил в мастерскую рисовать живую модель. Внимание и мечты Камилла были сосредоточены на рисовании.

Восемь лет отец боролся с желанием сына стать художником и только потом, под влиянием советов своих друзей, дал наконец свое согласие.

— Ты будешь получать 1200 франков в год, — проворчал он, нахмурившись. — Если тебе этого достаточно, то я согласен.

Лицо Камилла сияло счастьем. Отныне можно будет целиком и свободно отдаваться любимому делу.

В тот же день, купив ящик с красками, он бросился в частную академию Мишалона, казавшуюся ему вершиной художественного знания.

Я делал, — вспоминал он, — свой первый пейзаж с натуры под влиянием художника, который дал мне единственный совет: добросовестно передавать

все, что я вижу перед собой. Это, — продолжал Коро, — послужило мне уроком, и я всегда любил в своей творческой работе точность.

Чтобы закончить художественное образование, Коро отправился в Италию и долго жил в Риме, считавшемся в то время центром искусства. Коро полюбил этот красивый исторический город. Он посвятил ему много работ. Чудесные архитектурные сооружения, гармонично слитые с пейзажем, живописные развалины памятников искусства прошлых эпох, навевающие тихую и глубокую грусть, сказочные мосты, прозрачный воздух и теплое поэтическое небо — все это стало близким и дорогим художнику. Но Коро любил рисовать не только природу и архитектуру, но и живых людей. Очарованный, он ходил по улицам и все, что бросалось в глаза своими формами и красками, заносил в свой альбом.

Рисовал я, — вспоминал Коро, — все, что попадалось. Два человека остановились поболтать, я начинал их набрасывать. Они исчезают, — и на моей бумаге остаются начатые части. Дети сидят на ступеньках храма, — я начинаю опять набрасывать. Мать зовет их... И вот мой альбом полон обрывков носов, лбов, прядей волос. Тогда я решил не возвращаться без набросков цельных фигур... Я решаю рисовать массами, быстро, насколько это возможно. Я зарисовываю мгновенно главные характерные черты фигуры в целом и, если позволяет время, прибавляю детали. Я сделал много таких упражнении.

Воспоминания эти заслуживают особого внимания, так как они показывают, что толкнуло Коро переоценить метод работы, приобретенный им у первого учителя. Коро понял, что изображение людей в движении требует от художника умения быстро схватывать очертания всего предмета в целом. Начинать надо не с деталей, а с целого. Это было его первое завоевание. Разумеется, Коро не отказался и от деталей, но он их лишил права на первостепенное значение.

Я никогда не торопился переходить к деталям, — писал он. — Массы и характер картины меня интересовали прежде всего... Лишь когда это как следует установлено, тогда я дохожу до тонкостей формы и цвета.

Здесь я вспоминаю фразу Флобера: «Деталь — ужасная штука, особенно для тех, кто, как я, любит детали».

Уже в своих ранних итальянских работах, носящих еще на себе следы влияния его первых учителей и друзей, Коро стремился несколько упростить цвет и четко передать объемную форму природы. Погосты, дома, улицы и деревья показаны большими, объемными массами. Цветовая гамма проста. Преобладают красивые серые тона. Такое решение придавало его пейзажам поэтическую выразительность. Но чтобы пейзажи увлекали и действовали как музыка, над ними надо было много работать, и Коро, не теряя воли к труду, по несколько раз переписывал свои работы.

Пожалуй, он единственный пейзажист в группе барбизонцев, чьи работы воспринимаются не только глазами, но и ушами.

\*\*\*

В эти годы во Франции целая группа художников, большая часть которых была пейзажистами, начала работать в непосредственной близости к родной природе — писать леса, поля и пруды в их действительной, правдивой красоте. Это были художники: Руссо, Добиньи, Дюпре, Тройон, Диаз, Гарпиньи и стоявший



несколько особняком изобразитель крестьянской жизни Милле. Эта группа художников поселилась недалеко от города Фонтенбло, в небольшой деревушке Барбизон (отсюда их название «барбизонцы»). Коро присоединился к ним. Работали они в лесах Фонтенбло, избегая далеких путешествий, считая, что окружающая художника природа достаточно хороша и разнообразна, чтобы увлечь его на всю жизнь.

\*\*\*

Единственным местом остановки для приезжающих служил большой амбар, превращенный в гостиницу. Там-то после работы, «чтобы выкурить трубку и весело поболтать», собирались барбизонцы. Среди них был и Коро. По вечерам художники приходили в амбар со своими женами и детьми. Встречи носили простой и душевный характер. Там же устраивались частые веселые балы. Два художника — Руссо и Милле (впоследствии ставшие знаменитостями) — расписали амбар, превратив его в танцевальный зал. На этих балах весельчак Коро играл на своей любимой скрипке легкие и веселые вещицы и лично дирижировал танцами.

Художники умели не только весело жить, но и упорно работать. Во все часы дня — в раннее прохладное утро, в жаркий полдень, в часы заката — они наблюдали, писали и рисовали. Они так свыклись с лесом, что считали его своей мастерской. Уходя в деревню, они порою оставляли свои незаконченные полотна и кисти в расщелинах скал или вовсе около деревьев. Такая близость художников к природе, естественно, должна была сильно отразиться на их творчестве. И действительно, их картины производили впечатление кусочков живой природы. Они изгнали черно-коричневые, так называемые «музейные» краски, отказались от надуманных композиций и фальшивого, выдуманного в мастерской света.

Зелень стала зеленой: деревья, окрашенные в реальные цвета, росли не так, как им «приказывал» художник, а так, как им хотелось: небо стало прозрачным и ярким, точно его прочистили. Природа засияла жизнью.

Но барбизонцы не удовлетворялись тем, что научились правдиво изображать природу в момент ее покоя. Их волновала более сложная задача — передать на полотне все многообразие природы, ее жизни, состояние в момент ветра, бури, холода, зноя.

Коро в этом блестящем художественном коллективе выделялся как наиболее крупный поэт, создавший неувыдаемые образы нежных, мечтательных и грустных пейзажей.

Никто лучше Коро не умел так тонко передать тихое весеннее розовое утро, серый, серебристый ветреный день, золотистый закат...

\*\*\*

Пейзажи вызывают восхищение прежде всего редкостной, благородной поэзией и богатой красочностью. На них смотришь с неубывающей жадностью. И, что очень важно, вы ощущаете взволнованность художника в момент, когда он их писал.

Любимая гамма Коро — серебристо-серая. Он ее разработал до тончайших оттенков. Коро называли «королем серого колорита».

Он был влюблен в деревья (большей частью, в ивы и тополя). Изгибы ствола, гордо поднимающего свои ветви к ласковому небу, богатой формы листва вызывали в нем восторг.

\*\*\*

Коро не любил пустых пейзажей. Природа без людей казалась ему неполной, одинокой, обедненной, и художник наполнял ее людьми: то танцующими, то резвящимися, то работающими.

Никто из барбизонцев не умел, как Коро, легко и гармонично вписывать в пейзаж человеческие фигуры. Это не люди, приклеенные к картине, а органический элемент картины, как деревья и небо. Вот почему человеческие фигуры, изображенные Коро, не кажутся изолированными от пейзажа.

\*\*\*

Мастер очень высоко ставил работу художника над формой. «В природе, — советовал он, — надо искать прежде всего форму. Затем соотношение тонов колорита. И все это должно быть подчинено испытываемому вами чувству». «Рисунок, — повторял он, — это главное, чего надо добиваться». Цвет, отношения тонов, колорит он решал только после того, как рисунок был окончательно найден и твердо сделан.

Богатый опыт и знания были хорошими помощниками Коро в его работе. Но особенную помощь оказывала Коро его феноменальная память. Он легко запоминал форму и отношения тонов в пейзажах в разные часы дня.

Наблюдая природу, художник внимательно следил за тем, как распределены в интересующем его предмете или уголке природы светлые и темные места; он сравнивал их между собой по темноте и иногда записывал в записной книжке просто цифрами: 4 ставил на самых темных местах, 1 — на самых светлых, 2 и 3 — на промежуточных. Это позволяло Коро потом, в мастерской, более точно восстанавливать в памяти мимолетные наблюдения. «Эти воспоминания, — гордо говорил он, — часто дают мне больше, чем натура».

«После моих прогулок, — шутил Коро, — я приглашаю природу к себе в гости — провести у меня несколько дней, и тогда начинаются мои безумства: с кистью в руке я собираю орехи в лесах моей мастерской, я слышу, как поют птицы, как шумят деревья от ветра, я вижу, как текут речки и ручейки с тысячами отражений неба и земли, солнце заходит и восходит у меня в мастерской».

Великолепный колорист Э. Буден утверждал, что «сила, мощь и живость мазка, выраженные в работе, сделанной на месте, нельзя продолжить или воспроизвести в мастерской». И добавлял: «Три удара кисти с натуры имеют большее значение, чем два дня работы в мастерской».

Но гениальный Коро опроверг это утверждение. Благодаря своей удивительной памяти, он умел этюд, начатый на натуре, довести до полной законченности в мастерской. Большинство своих работ Коро заканчивал в мастерской, не лишая их чувства правдоподобия, силы свежести и поэзии. Это редкое свойство великого барбизонца. Причем все фактурные особенности его тонкого письма, которыми он наделял свои музыкальные работы, достигались, несомненно, в мастерской.

\*\*\*

Никто из барбизонцев не умел так, как Коро, наделять небо (основу пейзажа) столь большим живописным значением и волнующей поэзией. Вспоминаю мысль знаменитого английского пейзажиста — Констебля: «Было бы трудно назвать категорию великих пейзажей, в которых небо не являлось ключом, масштабом, основным моментом впечатления».

\*\*\*

Все, что я до поездки в Париж знал о Коро, были небольшие сведения о его красивых, серебристых пейзажах, которыми заслуженно гордилась французская живопись. Для меня Коро был художник с красивым, но ограниченным творческим миром. Но живя в Париже (в 1911–1913 гг.) и часто посещая Лувр, особенно залы барбизонских мастеров, я открыл для себя совершенно новую, поразившую меня сторону его чудесного таланта — портреты.

Правда, мои друзья, знакомые с луврскими барбизонцами, хорошо знали эту сторону Коро и высоко ценили ее. В портретах они видели не только новую тематику, но и новую, свободную от академических канонов и приемов, живописную технику. Особенно, говорили они, поражала их неповторимая палитра Коро.

Вот почему, приходя в Лувр, я спешил к барбизонцам, где «висел» Коро, чтобы согреться около него и обогатить себя.

До сих пор ощущаю обаяние его небольших поэтических портретов: «Женщина в голубом», «Женщина в розовом», «Девушка с книгами», «Цыганки». Все они в то время по композиции, цвету и письму казались новаторскими. Я восхищался их легкой, свежей и нежной техникой. Друзья мне также советовали познакомиться еще с одной стороной творчества Коро — рисунками.

«Среди них, — говорили они, — встречаются такие, от которых веет Рембрандтом». Я их нашел. Долго глядел на них и был потрясен. Меня покорила их неувыдаемая, волнующая красота. Каждый штрих передавал напряженность мысли, взволнованность души их гениального автора.

\*\*\*

Коро был человеком редкой чистоты. Его доброта, отзывчивость и благородство были хорошо известны всем, даже мало знавшим его. К деньгам он относился равнодушно. Когда один продавец картин принес ему довольно большую сумму денег, Коро сказал ему: «Пошлите эти деньги вдове моего друга Милле. Только постарайтесь ее уверить, что вы продали не мои, а его картины». Помогать нуждающимся художникам было большой отрадой его старости.

Пятнадцать лет на выставках в Лувре его картины не помещали в центральных светлых залах. Их вешали в темных углах, где их едва можно было разглядеть. «Увы, — с иронией говорил Коро, — я опять в катакомбах». И когда у него от обиды иногда выступали слезы на глазах, он прибавлял: «Но все-таки при мне остается мой талант».

Большое влияние Коро оказал на творчество молодого Писсарро. Впервые выставленные в 1859 году в салоне работы будущего выдающегося импрессиониста свидетельствовали об этом влиянии.

Впоследствии, когда Писсарро познакомился с открытием Клода Моне, влияние Коро стало ослабевать, но романтизм великого барбизонца сохранился в творчестве Писсарро на всю жизнь. Примечательно, что такие выдающиеся художники, как Матисс и Пикассо, когда пишут пейзажи с фигурами, также думают о живописных приемах Коро.

\*\*\*

В Лувре под работами Коро, в стеклянной витрине лежит его палитра. Небольшая, круглая. Я внимательно и с волнением осмотрел эту реликвию. Меня удивило, что на палитре — небольшое количество основных красок, и среди них ни одной зеленой.

Здесь я должен упомянуть об интересных для художников воспоминаниях его близкого друга Деко.

Коро получал свои зеленые тона, смешивая желтые краски с берлинской лазурью и голубой минеральной.

— Я это вам сейчас неопровержимо докажу.

Так утверждал художник Деко, старый друг Коро. Он принес рабочую блузу великого друга, испещренную бледными пятнами всех цветов, кроме зеленого.

Деко добавлял:

Это был художник утра, а не полудня. Он не мог работать при ярком солнечном свете и говорил: «Моя стихия не краски, а гармония».

\*\*\*

До 45 лет Коро жил на положении малого ребенка в доме своего отца, который совершенно не верил в талант своего сына.

Однажды в доме Коро обедал художник Франсе. Когда обед кончился и Франсе собирался уходить, отец Коро сказал, что проводит его. На улице Коро-отец спросил гостя:

— Скажите, господин Франсе, у моего сына в самом деле есть талант?

— То есть как? — изумился Франсе. — Ведь это мой учитель.

\*\*\*

С глубокой грустью я попрощался с чудесными барбизонцами — Коро и Добиньи, вселившими в меня на всю жизнь непотухающую любовь к природе: к небу (с его восходами и закатами), к деревьям (с их формами и характером), к ласкающим и умиротворяющим душу далям.

Никогда не угаснет образ и стиль их удивительно мужественных лиц. Только у барбизонских художников были такие пронизательные, полные глубокого ума и светящиеся добротой глаза.

Барбизонцев справедливо называли «самыми здоровыми и душевно чистыми талантами, чей взор как бы согревал природу, украшал ее мужественностью и поэзией».

Я рад, что отдал им пять месяцев своей любви, безграничной и чистой.

\*\*\*

В нашем московском музее им. Пушкина имеется одиннадцать работ Коро. Среди них небольшой пейзаж, который пейзажисты считают шедевром. Это «Бурная погода» («Па-де-Кале»).

Этюд вызывает восхищение прежде всего редкостной поэтичностью и тончайшим колоритом. Он смотрится с неослабевающим вниманием, и, что самое важное, этюд в вашей памяти, вы чувствуете, сохранится на всю жизнь.

Справедливость требует также назвать еще два прекрасных небольших пейзажа: «Порыв ветра» и «Замок в Жефони».

\*\*\*

Коро был скромен и не любил высоких званий. Любя свои картины, художник в то же время очень остро чувствовал их недостатки.

«Когда я бываю в поле, я наполняюсь гневом против своих картин», — говорил он. О больших мастерах он говорил как ученик. Как-то, стоя перед картинами Делакруа, Коро воскликнул: «Он — орел, а я — только жаворонок, и пою маленькую песенку в серых облачках».

\*\*\*

Как и в частной жизни, Коро был совершенно наивен в вопросах общественной и политической жизни своей страны.

Все, что происходило в Париже, проходило мимо него, почти не затрагивая его. Одна революция сменялась другой. Восставший народ сооружал на улицах баррикады, свергал королей. Жизнь стремительно шла вперед, а Коро продолжал увлеченно писать свои серебристые пейзажи. В этом отношении Коро был противоположностью художнику великой буржуазной революции во Франции — Давиду и художнику Парижской коммуны 1871 года — Курбе, умевшим сочетать свою работу в области искусства и политическую борьбу на стороне трудового народа, на стороне революции.

\*\*\*

Коро не знал длительной болезни, страданий. Сумерки его жизни походили на его пейзажи, тихие и легкие. Уже тяжело больной, он рисовал что-то в воздухе пальцем и вдохновенно говорил: «До чего это прекрасно! Такого красивого пейзажа я еще никогда не видал!»

Коро умер в 1875 году, 79 лет.

## Сезанн

Когда я читал биографию Поля Сезанна, меня охватывали слитые воедино глубокая, нежная жалость и восхищение мужеством художника. Есть страницы, насыщенные такими страданиями, что кажутся неправдоподобными. «Какие, — думал я, — нужны были физические и психические силы, чтобы в течение почти сорока лет выдерживать бесконечные насмешки и пинки, которыми публика и верная ей пресса безжалостно его награждала. И не только выдержать, но устоять за мольбертом, с кистью в руке!»

История живописи, пожалуй, не знает другого такого страдальца. Невольно, по ассоциации, вспоминаешь жизнь мученика Ван Гога, но великий голландец был

не одинок. У него был верный и умный друг, меценат и учитель жизни — его брат.

И еще одна грустная страница биографии Ван Гога показывает его непохожим на Сезанна: экский мастер всю жизнь страдал, но смог выстоять, а голландский мастер не выдержал долгой борьбы с публикой, прессой и рано погиб.

Сезанн не знал отдыха и работал, как одержимый. Воллар рассказывал, что Сезанн отличался бешеным трудолюбием. Ежедневно от шести до десяти часов он работал в своей загородной мастерской. Потом возвращался домой и завтракал. После полудня он уходил «на мотив», в окрестности Экса, где работал до заката. Так он трудился сорок лет, не пропуская ни одного дня. Даже в день смерти своей матери он был «на мотиве».

В то время, когда большинство импрессионистов уже было признано, когда маршаны, предчувствуя выгодный бизнес, начали покупать их произведения, Сезанн все еще оставался художником дискуссионного стиля. Изредка, в виде милости, импрессионисты разрешали ему участвовать на их выставках несколькими работами. И Сезанн был счастлив: «Наконец он висит на стене рядом с другими». Но и тут он получал обычную порцию оскорблений.

Эдуард Мане, хорошо знавший трудности борьбы с установленными вкусами парижской публики и сам часто подвергавшийся насмешкам прессы, высокомерно отказывался висеть рядом с Сезанном. Даже друг детства Сезанна, Эмиль Золя называл его «неудачником» и стыдился вешать у себя подаренные им картины.

Известный писатель, автор великолепной книги «Импрессионизм» Камилл Моклер считал Сезанна второстепенным импрессионистом. «Фигуры, — писал он, — у него нескладные, написаны в грубых и негармонических красках. Это — почти картины примитива. Их любят молодые импрессионисты за полное отсутствие в них всякой умелости. Он скорее напоминает старого готического ремесленника, нежели новейшего живописца».

В 20-х годах художники «Бубнового валета» увлекались Сезанном преимущественно как новатором формы. Они мало уделяли внимания его колориту и особенно его поэзии. Эти две стороны творчества Сезанна не были ими достаточно раскрыты и изучены. Для них символ сезаннизма заключался в новой композиции, в вязке глубины и ритма резко ограниченных плоскостей. И только в 30–40-х годах бубнововалетцы поняли, что Сезанн открыл не только новую форму окружающего мира, но и новую поэзию. Я думаю, нет такого художника, который перед натюрмортами и пейзажами Сезанна не вдохновлялся бы его поэзией — глубокой, строгой и душевной.

Примечательно, что картины Сезанна, несмотря на столетний возраст, кажутся свежими и недавно написанными. Редко кто в его эпоху писал такой нестареющей техникой.

Вспоминаю, как однажды я встретил в музее Пушкина в залах новой живописи Кончаловского. Мы обошли всех импрессионистов и постимпрессионистов. Остановились у Сезанна, у небольшого пейзажа «Равнина у горы св. Виктории».

Очарованный Кончаловский долго смотрел на это чудесное полотно.

— Мне кажется, — сказал он вдохновенно, — что мы вступили в новый мир, полный неисчерпаемого цветового богатства. — И после минутного молчания прибавил: — Настоящий шедевр!

Перед уходом несколько минут постояли около незабываемых пастелей Дега.

Я тогда напомнил Кончаловскому знаменитый афоризм Дега: «Очень хорошо копировать то, что видишь, но гораздо лучше рисовать то, чего больше не видишь, но удержал в памяти».

— Целая программа искусства в одной фразе! — сказал Кончаловский.

Мы подходим к Ренуару, к солнечной «Мадам Самари», потом к Клоду Моне, к замечательному городскому пейзажу «Бульвар Капуцинок», затем несколько минут стоим перед подернутым какой-то удивительной дымкой нежности пейзажем Сислея «Мороз в Лувесьене».

— Только эти три шедевра, — сказал Петр Петрович, — могут выдержать сравнение с «Горой св. Виктории» Сезанна.

\*\*\*

Импрессионизм вошел в историю искусства как великое достижение французской живописи конца XIX и начала XX века. Вся современная живопись в большей или меньшей мере своим развитием обязана ему. Этого не могут отрицать даже самые лютые его враги. Спорить с импрессионизмом, не видеть его влияния и достижений — бессмысленно.

Реалистическое творчество великих импрессионистских мастеров — Эдуарда Мане, Клода Моне, Ренуара, Писсарро, Дега, Гогена и Тулуз-Лотрека — является украшением западных и наших музеев, пользуется у зрителей, особенно у молодежи, большой любовью.

Однако ни одна живописная школа не знала столько дискуссий, битв и блистательных побед. С враждебными статьями против импрессионизма в момент его зарождения выступали не только профессиональные газетные критики, но и известные художники и писатели.

Вот характерное для того беспокойного времени выступление критика газеты «Фигаро» Альберта Вольфа, которого Эдуард Мане просил написать теплую статью об импрессионистах, собиравшихся в отеле «Друо» продавать свои работы.

Возможно, — писал Альберт Вольф, — что это неплохое дело для тех, кто собирается спекулировать на искусстве будущего, но надо оговориться: импрессионисты производят такое же впечатление, какое производит кошка, разгуливающая по клавишам пианино, или обезьяна, случайно завладевшая коробкой красок.

Известный писатель и собиратель гравюр и офортов Эдмонд Гонкур писал о выставке рисунков Эдуарда Мане: «Серия эскизов, лишённая силы и выдержки. Одно только можно сказать — люди, благоговеющие перед этим талантом, какие-то незрячие».

К ним относятся, как к шутам, — восклицал Золя, — как к шарлатанам, которые, издеваясь над публикой, всю трубят о себе. Между тем, эти люди — строгие и убежденные наблюдатели жизни. Вероятно, многие не знают, что большинство этих борющихся художников — люди бедные, погибающие от

непосильного труда, нищеты и усталости. Довольно странные шуты — эти мученики своей веры.

В молодости знаменитый американский писатель Хемингуэй часто посещал музей, где висели картины импрессионистов и внимательно их изучал. Привожу несколько фраз Хемингуэя из книги «Праздник, который всегда с тобой»:

Я, — писал он, — ходил туда, в «Зал для игры в мяч» почти каждый день из-за Сезанна и чтобы посмотреть полотна Мане и Моне, а также других импрессионистов, с которыми впервые познакомился в Институте искусств в Чикаго. Живопись Сезанна учила меня тому, что одних настоящих простых фраз мало, чтобы придать рассказу ту объемность и глубину, каких я пытался достичь. Я учился у него очень многому, но не мог бы внятно объяснить, чему именно. Кроме того, это тайна.

\*\*\*

Известное письмо Сезанна к Бернару от 1904 года, оказавшее большое влияние на художников, объясняет, как он мыслил организацию картины:

Изображать натуру, — писал Сезанн, — надо посредством цилиндра, шара, конуса. Притом все взять в перспективе, с тем, чтобы каждая сторона предмета или плана тяготела к центру. Линии, параллельные к горизонту, создают протяженность, показывают кусок природы. Перпендикулярные к горизонту линии придают глубину. Природа для нас — людей — скорее глубина, чем плоскость, а отсюда вытекает необходимость дополнить красное и желтое, которыми мы передаем вибрации света, соответствующим количеством синеватых тонов, чтобы создать ощущение воздушности.

Бернар вспоминает слова Сезанна:

Переводя свои ощущения на присущий ему язык оптики, живописец придает воспроизведенной им природе новый смысл. Он пишет то, что еще не написано, создавая абсолютную живопись, то есть ни что иное как реальность, и это уже не пошлая имитация.

Сезанн не мыслил рисунок как нечто самоцельное.

Чистый рисунок, — говорил он, — это абстракция. Рисунок и цвет совершенно неразделимы, так как все в природе окрашено. По мере того, как пишешь — рисуешь. Верный тон сразу дает свет и рельеф предмета: чем гармоничнее цвет, тем точнее рисунок, контрасты и соотношения тонов. Вот весь секрет рисунка и моделировки.

Не все методы Моне Сезанн считал приемлемыми. «Моне, — говорил он, — это только глаз! — И сейчас же добавлял. — Но боже мой, какой глаз!»

Сезанн стремился импрессионизм наделить классическими чертами, сделать из этой школы «нечто прочное и долговечное, как музейное искусство». Отсюда его влечение к классику Пуссену.

\*\*\*

Только в конце своей страдальческой жизни Сезанн был понят и оценен. Судьба пожалела его и приласкала. О нем наконец заговорили. В парижской печати начали появляться небольшие, но теплые статьи о творчестве Сезанна. Молодые художники стали ездить в Экс, чтобы поглядеть на великого новатора и



поучиться у него. За ними в Экс потянулись маршаны, почувствовавшие возможность заработать на картинах новооткрытого гения.

Заговорили другим языком о Сезанне и уже признанные прессой известные художники. Ренуар, великий колорист, бог молодых живописцев, увидев работы Сезанна, пришел в восхищение: «Какая, — воскликнул он, — неожиданность!»

Ренуар не предполагал, что Сезанном написано столько шедевров и что этот мастер добился такой силы выразительности. «Как он, — спрашивал Ренуар, — мог этого добиться?»

Теплее стали отзываться о Сезанне Мане и Гоген.

Тут нужно упомянуть прекрасного художника барбизонской школы Добиньи, который на всех выставочных советах мужественно выступал за произведения Сезанна, горячо защищая их.

В дни, когда Сезанн терял надежду быть оцененным, он в отчаянии рвал на куски свои творения. Но такие насыщенные тяжелой депрессией дни тянулись недолго. Скоро овладев собой, эксский отшельник брался за кисть и опять с беспредельным жаром работал.

«Я, — говорил он, — часто подобен человеку, в руках у которого золотая монета, а он не может ею воспользоваться».

Первым маршаном, понявшим сезанновскую живопись и оценившим ее перспективность, был Воллар. Человек большой культуры, тонкий знаток и страстный любитель всего нового в искусстве. Чувствуя, что силы Сезанна гаснут и что его работы достанутся другим маршанам, он устремился в Экс. Сезанн его принял с присущей ему холодностью и недоверчивостью. Но узнав, что Воллар любит художников, проникся к нему доверием.

Однажды Воллар осмелился попросить написать свой портрет. Сезанн охотно согласился.

«Зная строгие требования мастера к натуре, — вспоминает Воллар, — я прилагал все усилия, чтобы во время позирования не двигаться. Но как-то раз я уснул и, потеряв равновесие, упал вместе со стулом и ящиком на пол». Сезанн набросился на Воллара: «Несчастный! Вы испортили позу. Я же вам говорил — Вы должны держаться, как яблоко! Разве яблоко делает движения?»

Портрет Воллара после 115 сеансов Сезанн считал неоконченным и все еще собирался над ним поработать.

Невольно вспоминается ответ Родена Бернарду Шоу. Когда уставший от позирования знаменитый писатель спросил великого скульптора: «Дорогой мэтр, окончен ли мой бюст?», Роден раздраженно ответил: «Скульптурную работу никогда нельзя считать оконченной».

Однажды «на мотиве» Сезанн был застигнут грозой. Проработав два часа, мастер промок насквозь и плохо себя почувствовал. Пытаясь вернуться домой, он упал и потерял сознание. Проезжавшая мимо повозка подобрала его и отвезла домой.

Всю ночь его лихорадило. Утром, собрав последние силы, он взялся за начатый портрет крестьянина.

Во время работы его свалил удар. Сезанна подняли и уложили в постель. Через несколько дней он умер. Это было в 1906 году.

## Живопись Сезанна

Живопись Сезанна, оживленная острым чувством материальности, то сочная, то густая и всегда, заметьте, тонкая, даже когда она в семь-восемь слоев, сближает его с одним из лучших французских живописцев XVIII века Шарденом (родоначальником французской пастозности). Некоторые сезанновские натюрморты, среди них «Фрукты», находящиеся в собрании Щукина, приводят нас к убеждению, что великий провансалец хорошо знал шарденовскую поверхность.

Палитра Сезанна может явиться предметом отдельного исследования. Бернар насчитал на ней свыше 20 красок, начиная с белил и светлой неаполитанской, кончая слоновой костью. Такую необычную сложность палитры можно объяснить тем, что мастер не мог обходиться без готовых гамм и градаций отдельных тонов, помогавших ему создавать локальную среду. Его модуляция требовала большого количества *промежуточных* тонов. Чем богаче были светотеневые задачи, тем больше должно было быть в его распоряжении готовых градаций.

Живопись Сезанна также ярко иллюстрирует умение *организовывать своей темперамент*. Его полотна, при всей своей напряженности, великолепно вяжутся с размером своих рам, за границу которых они никогда не стремятся выйти. Между ними, можно сказать, существует типично *станковый баланс*.

\*\*\*

Самые значительные принципы Сезанна, без сомнения, — формальные. Вот главные из них:

Трактуйте природу посредством цилиндра или шара и конуса, причем все должно быть приведено в перспективу, чтобы каждая сторона всякого предмета, всякого плана была направлена к центральной точке. Линии, перпендикулярные к горизонту, сообщают картине глубину, а в восприятии природы для нас важнее глубина, чем плоскость.

Целая система разрешения пространственной проблемы.

Служит ли первый принцип призывом, как долгое время думали, к геометризации формы? Разумеется, нет. Ни в одном сезанновском произведении вы не найдете геометрических тел. Несмотря на то, что форма предмета упрощена им до ее основной идеи, — вы все время наблюдаете непрерывающуюся тождественность между изображением и его объектом. Правда, вы здесь имеете дело с тождественностью так называемого *пластического* порядка, в которой наличие «объективной» правды не обязательно. И в этом смысле весь аналитический путь Сезанна, требовавшего, чтобы между художником и картиной была обязательно натура, достаточно полно соответствует его *реалистической концепции*.

Фраза кубиста Глеза — «пусть картина ничего не передает и представляет открыто свое право на существование», конечно, показалось бы ему пустой. В чем основная идея принципа Сезанна? В *организации* вязки пространства, требовавшей несложных масс, наделенных законченным пластическим

выражением. Мастер поступал абсолютно правильно, когда советовал учиться писать на этих «простых фигурах» и когда уверял Бернара: «Если вы научитесь владеть этими формами — вы сделаете все, что захотите». Мы здесь не должны искать мистических тенденций. Это умное указание на старые, некогда хорошо знакомые живописцам, средства. Сезанн их предлагал для тех же целей: изучения светотени, объемов предмета и пространственной среды.

Преобладающий в его искусстве принцип *контрастов* получил особенно яркое выражение в формальном методе. Он умел мыслить отдельными формальными элементами. Желтые, голубые, красные цвета, вероятно, в его сознании ассоциировались с кубом, шаром или конусом (прямыми и круглыми массами). В области формы должно существовать не меньшее количество оттенков, нежели в области цвета. Форма наделена теми же свойствами зависимости и деградации, что и цвет. Она может уменьшаться и увеличиваться, может смягчаться, заостряться или совсем исчезнуть. Сезанн никогда не оперировал предметами одноформенного характера, как и не пользовался одноцветными плоскостями. Если в его натюрмортах имеются шарообразные апельсины или яблоки, то они обязательно контрастированы конусами кофейников или пересекающими их круглыми плоскостями салфетками. Кривые и круглые массы связаны с прямыми. И, как зеленый цвет, чтобы стать более зеленым, требует дополнительного красного, так шар, чтобы больше выразить свою сущность, нуждается в дополнительном кубе. Отсюда происходит сезанновская *ритмизация пространственных масс*. Чем больше формальных контрастов — тем больше гармонии. Приведение масс в перспективу как организующий момент должно было еще более приблизить художника к решению пространственной задачи. Эту же цель преследовали горизонталы, вводимые художником в картину по мере необходимости.

Указанный принцип лежал также и в основе его рисунков. Гармоничным мог быть только тот рисунок, в котором имелось достаточное количество кривых и прямых линий.

Можно сказать, что Сезанн проделал в области формы то же, что Делакруа проделал в области цвета. Он привел в порядок и опубликовал ее *синтаксис*. И не подлежит сомнению, что теперешними знаниями о пространстве художники обязаны почти исключительно ему.

Все сказанное о пространственном методе касается лишь природы самого предмета, его формы и объема. Этим мы решили нашу задачу только наполовину. Чтобы ее совершенно исчерпать, мы должны еще рассмотреть ту организованную среду, атмосферу, в которую Сезанн ставит этот предмет. Ибо под *вязкой глубины* следует понимать действие двух факторов: самой вещи и ее атмосферы. Тут мы еще раз подходим к его знаменитым планам, основная роль которых и заключается в *упорядочении атмосферы*. Разделить картину на соответствующее данной натуре известное количество планов, сгруппировать и связать их чувством пластической необходимости — одна из сложнейших проблем станковой живописи. Его мысль, что «в апельсине, яблоке, шаре, голове, в каждом предмете — есть самая выпуклая точка, которая всего ближе к нашему глазу, независимо от самых резких эффектов света, тени и цветовых ощущений», указывает на то, что он эту проблему изучал. Мы думаем, что и достаточное количество голубого цвета, которое Сезанн советовал вводить для

того, чтобы чувствовался воздух, имело еще более ценное значение — оно разрешало вопрос о задних планах.

\*\*\*

Сезанн разорвал старый классический контур, до него существовавший, и ввел плоскость с вибрирующими краями, — чем заложил основу *динамического начала*. Он доказал, что не только цвета могут быть вписаны друг в друга, но и формы. И что картина благодаря такой формальной деградации приобретает больше живописных эффектов, становится более ритмичной. Брак и Пикассо широко использовали эту идею.

\*\*\*

Мастер изгнал из картины линию и доказал, что в тех случаях, когда она играла формальную роль, — живопись приобретала либо оттенок декоративности, либо оттенок графичности. И действительно, если мы обратимся к искусству старых итальянских мастеров и проанализируем их с этой точки зрения, то целый ряд больших художников окажется чистокровными декоративистами — как, например, Перуджино, Мантенья и Боттичелли. У них вы встретите больше элементов раскраски, нежели письма. То же явление вы отметите при изучении картин Энгра, Ван Гога и Гогена, которых Сезанн не считал живописцами. Тут следует подчеркнуть наблюдаемое вообще у мастера какое-то предубеждение ко всякому виду участия линии в живописи. Его фраза по адресу неоимпрессионистов: «подчеркивание контуров чертой — ошибка, с которой надо бороться изо всех сил», — достаточно полно иллюстрирует основательность нашего взгляда.

\*\*\*

Обратимся к сезанновской композиции. В трактате о живописи упомянутого нами Леона Батиста Альберти находим определение композиции, не потерявшее и теперь своей значимости. «Композицией, — писал он, — я называю действие в живописи, посредством коего отдельные части произведения приводятся в порядок и согласование». Что понимал итальянский теоретик под словами «порядок и согласование», вам объяснит любая старинная итальянская картина (в которой каждая часть взвешена и приведена в состояние, названное «балансом»). В чем заключалась основная задача итальянского художника, введившего в картину «порядок и согласование»? В том же, в чем заключалась проблема сезанновской «вязки», — в *организации пространства*. Ибо *компоновать — значит строить пространство*.

В живописи не существует установленных композиционных канонов, которыми художнику надлежит пользоваться. Каждая школа имела свои излюбленные принципы и схемы. И для каждой данной картины существовала собственная композиция. Однако если мы просмотрим главные композиционные схемы, особенно бывшие в классической живописи, то заметим некоторую им свойственную общность, объединяющую их в отдельные группы — композиции по треугольной схеме, по диагонали и по горизонтали. Треугольная схема является наиболее распространенной и имеет классическое прошлое. Большинство старых поясных портретов, мифологических и религиозных групп («снятий с креста» и «распятый») скомпоновано по ней. По ней же построены и многие сезанновские портреты, а также знаменитое полотно «Пьеро и

Арлекин», находящееся в галерее Щукина. На картине Арлекин и Пьеро как бы заключены в треугольную пирамиду. Причем для равновесия этой экономичнейшей массы пустоты, обнаруживающиеся по ее сторонам, заполнены драпировками. Все части распределены с большим знанием законов экономичности и объединены тонким ощущением их зависимости. Нет лишних, перегружающих композиционный организм масс. Полотно заполнено в меру и наделено чувством пространственной гармонии. Вы ничего не можете прибавить, как и не можете ничего из него выкинуть. Интересно отметить, что знающие «Пьеро и Арлекина» по фотографии рисуют себе это полотно значительно больших размеров, чем оно есть на самом деле. Черта, не лишенная известного значения и говорящая в пользу монументальности произведения.

В «Пьеро и Арлекине» только два плана. Если их рассматривать с точки зрения венецианцев или испанцев, то обнаруживается одна характерная для сезанновской живописи особенность — это *отсутствие соединяющей их атмосферы*. Каждый план существует как независимая пространственная масса, наделенная своей собственной значимостью, как отдельная субстанция. В них нет той непрерывной цепи действия, которая соединяет всю атмосферу картины в одно целое и единое устремление (Бернар говорил: «Планы были его вечной заботой»). Отсюда, может быть, и происходит наблюдаемая в композиции Сезанна тенденция к *кулисной* системе, которой он широко пользовался. Были привлечены не только ее академические принципы, но и приемы («Дорога в Понтуазе», «Мост над рекой»). На первом плане строилась боковая, покрытая тенью кулиса, на втором и последующих планах сооружались кулисы, освещавшиеся по мере их удаления вглубь картины. Глаз зрителя, переходя от темной первоплановой массы к светлой, получал, таким образом, одновременное впечатление глубины и света. Этот принцип с достаточной отчетливостью может быть прослежен в его «композициях», особенно в «купаниях».

Сезанн не отказался и от итальянского ракурса, превращенного им в падающую к зрителю плоскость. Функции остались те же — *организация глубины*.

Сезанн обладал острым знанием зависимости композиции от четырехугольника картин. В его картинах встречаются удлинения, расширения и сдвиги, совершенно меняющие объективность формы предмета, но вы их вынуждены принять, так как они не только не нарушают пластичность этого предмета, но и усиливают ее. Сложнейший момент композиции. Чуть заметное преувеличение, малейшее уклонение может обесценить всю картину, наделив ее оттенком вычурности и стилизации. Но тут несомненно спасало мастера не только одно его изумительное чутье «порядка и согласования», но и редкая способность мыслить картину как законченный цельный организм. Он умел ряд отдельных моментов ее развития воспринимать как одновременное явление. В этой черте, более всего сближающей мастера с венецианцами (и Эль Греко), лежит главная ценность его композиционного метода. У Сезанна нам остается еще отметить активное участие горизонтальной и вертикальной линий как факторов устойчивости полотна.

\*\*\*

Некоторые критики (в том числе Мейер, Грефе) приписывают картинам Сезанна свойства декоративной живописи. Но это совершенно неправильно. Декоративное произведение всегда нуждается в обстановке, которую оно

призвано украшать. Только в слиянии с ней оно приобретает свою значимость, свой эстетический смысл. Следовательно, оно зависимо от дополняющей его среды. Отсюда и его частный характер. Станковая же картина, по существу своему, совершенно *независима*. Ее замкнутый мир ограничен лишь одной рамой. Ее природа более органична, и дух ее не ищет практических целей. Нужно ли доказывать, что работы рассматриваемого мастера принадлежат ко второму порядку?

Здесь интересно отметить присущий русским сезаннистам яркий декоративизм, порой делающий их полотна фрагментами театральных декораций. Особенно показательной в этом отношении была выставка, устроенная последователями Сезанна в Третьяковской галерее в 1921 году, когда вокруг картин великого француза были развешаны пейзажи и натюрморты Кончаловского, Машкова, Лентулова, Фалька и других. Необычайно резко выявлено было различие между французской станковой живописью и нашей декоративной.

\*\*\*

Значение сезанновских идей в развитии живописных школ нашей эпохи очень велико. Можно утверждать, что нет такого движения во французском искусстве последних двадцати лет, в основе которого, в той или иной степени, не ощущалось бы влияние методов провансальского мастера. Кубизм (со всеми его ответвлениями) — школа, давшая пример высокого развития и напряжения формального искусства, — всецело вырос на его наследии.

История живописи нашего столетия не знает, пожалуй, другого имени, с которым связано было бы столько последователей. Идеи Сезанна не знают ни географических, ни национальных границ. Они в одинаковой степени близки французу, американцу, русскому и японцу. Сезанн стал явлением мирового порядка.

Чем же объясняется такое огромное влияние мастера на молодых художников? Несомненно тем, что они нашли в нем мэтра, ведущего борьбу за *расширение форм и средств выражения*.

Он оформил их пластическое сознание и научил их относиться к своим задачам и средствам более *рационально* — размышлять и обосновывать свои действия. Короче говоря, он вернул художникам утерянные ими формальные методы. Кроме того, и это весьма важно, Сезанн научил их по-новому понимать и глубоко ценить старых мастеров.

Искусство Сезанна, в сущности глубоко революционное, созвучно всем нашим новым ощущениям, и мы не впадем в преувеличение, если скажем, что куда бы ни повели новые пути — к неореализму или неоклассицизму — в корне их, без сомнения, будут лежать великие завоевания Поля Сезанна, ибо они являются мостом между старым искусством и искусством грядущим.

## Заметки об импрессионизме

### История

История импрессионизма начинается не с того дня, когда был написан пейзаж «Мое впечатление» Клода Моне (1874). В XVII–XVIII вв. Ватто пользовался оптической смесью. Его разноцветные, отдельные мазки на расстоянии сливались в одно цветное пятно. Пример: небольшое полотно Ватто «Савойяр» (Эрмитаж).

Оптической смесью также пользовалась знаменитая группа английских блестящих пейзажистов: Тернер, Бонингтон и Констебль, которых французские импрессионисты с восхищением тщательно копировали. И, наконец, следует вспомнить гениального Делакруа, пользовавшегося импрессионистской техникой. Здесь было бы несправедливо не указать на работу нашего великого Иванова. Его великолепный этюд «Двое обнаженных юношей под Римом» — ярко выраженный пленэр импрессионистского характера. Но все эти великие художники не создали объективного метода живописи, который мог бы быть основой школы. И только Клод Моне создал импрессионистскую (оптическую) технику и школу. К нему примкнули Эдуард Мане, Ренуар, Дега, Писсарро, Сезанн, Гоген, Сислей и Тулуз-Лотрек.

В чем же состоит метод импрессионистской работы? Ее техника?

До импрессионистов художники смешивали краски механически. Импрессионисты ввели оптическую смесь, накладывая на холст одну чистую краску рядом с другой. Функции палитры выполняло расстояние между зрителем и картиной. Отсюда и природа, и роль мазка, которые неподготовленный зритель воспринимал как признак слабой техники художника. Здесь уместно вспомнить фразу Делакруа. Великий французский мастер убеждал тех, кто любит картины тусклые и хорошо выписанные: «Мазок есть такое же средство, как и всякое другое, чтобы способствовать передаче мысли в живописи».

Мы, художники, знаем еще и другие роли мазка. Это — состояние и темперамент.

\*\*\*

Слово «импрессионизм» было знакомо в художественной жизни Парижа и до 1874 года.

Кажется несомненным, что в дискуссиях того времени, — пишет Ревальд, — часто употреблялось слово «впечатление». Критики употребляли его уже раньше для того, чтобы характеризовать творчество таких пейзажистов, как Коро, Добиньи и Йонгкинд. Сам Руссо говорил о своих попытках оставаться верным «первичному впечатлению от природы» и даже Мане, для которого пейзаж не представлял первостепенного интереса, заявлял, что намерением его было «передать свое впечатление».

\*\*\*

Я думаю, что Левитан, особенно ценивший умение в пейзаже передавать свое первое «ах!», несомненно, в восклицание это вкладывал тот же смысл, что вкладывал Моне в слово «импрессион».

\*\*\*

Интересно отметить, что в 1867 году на Всемирной выставке большой интерес среди художников вызвало выставленное японское искусство. Особенно ксилографии Хокусаи.

Моне, Уистлер, Дега, Фантен, Тулуз-Лотрек и другие, увлеченные оригинальностью и новизной этого искусства, охотно подпали под его влияние. Интерес к нему был настолько велик, что все художники начали коллекционировать работы японских мастеров.

«Японские гравюры и японские веера, — пишет Ревальд, — проникли почти в каждую мастерскую».

Все импрессионисты стали заимствовать отдельные элементы, найденные в творчестве Хокусаи и других японцев. Оригинальная композиция, смело организующая пространство, легкие пульсирующие линии, богатая колористическая декоративность, достигнутая скупой палитрой, — все эти характерные черты скоро нашли отражение во многих работах Тулуза-Лотрека, Гогена и особенно Дега.

## **Завоевания импрессионизма**

Импрессионизм спас живопись от пагубного влияния цветной фотографии.

Импрессионизм научил упрощать и обобщать природу.

Нелепо утверждение некоторых мало знающих живописную технику искусствоведов, что импрессионисты свои картины писали быстро, легко и бездумно («по впечатлению»). Тщательное изучение их техники показывает большой, сложный и строго обдуманый рабочий метод.

Чтобы познать их технику, я специально занялся изучением двух этюдов Клода Моне: «Руанский собор» и «Сток сена» (в музее им. Пушкина). Я захватил две лупы и, тщательно разглядев эти полотна, точно установил, что оба этюда написаны многослойно, с крепкой, жирной лессировкой. До шести-семи слоев. Каждый художник хорошо знает, какой большой, изнурительный труд должен быть потрачен, чтобы достигнуть такого живописного эффекта!

\*\*\*

Импрессионистов обвиняют, что они мало уделяли внимания композиции, что они изображали природу такой, какой ее видели. Совершенно неверно. Импрессионисты дали таких новаторов композиции, как Дега, Сезанн, Гоген и Тулуз-Лотрек. Композиционные методы Дега приняты в работу всех деятелей кинематографии.

Много нового в композицию внес великий Поль Сезанн. Пожалуй, история живописи не знает такого новатора в области композиции. Его известная теория построения пейзажа и натюрморта — что «все в природе лепится в виде шара, конуса и цилиндра» — многому научила современных художников. Также



известна его теория о роли линий при передаче глубины. Сезанн показал не только поэзию цвета, но и формы. Мы не знаем ни одной работы этого великого отшельника, которая не была бы строго композиционно обдуманна.

Импрессионисты разработали закон дополнительных цветов. Желтый тон является дополнительным к синему тону, сиреневый дополнительным к оранжевому, красный к зеленому. Три теплых и три холодных тона. Знание этого закона дает художнику возможность усилить звучание цвета. Черные, коричневые и темно-зеленые краски как ненужные были сняты с палитры. Остались только спектральные краски. Для их вибрации художник пользовался небольшими мазками. Отсюда и столь важная роль мазка.

Теперь каждый студент института и академии знает, как скомпоновать пейзаж и натюрморт, но он совершенно не знает, кто создал этот большой и богатый опыт. Некоторые искусствоведы утверждают, что великий Роден не признавал композицию. «Роден, — говорили они, — утверждал, что композицию создает природа и ему незачем создавать ее заново».

Но это была только эффектная фраза. Творчество гениального скульптора ярко свидетельствует о его стремлении создавать новую композицию, свободную от старых академических и натуралистических традиций. Вот почему каждая его скульптура имеет свою собственную индивидуальную композицию и далека от традиций.

Роден признавал традиции только двух гениальных скульпторов — грека Фидия и итальянца Микеланджело.

Многие художники принимали импрессионизм с оговорками. Не принимал целиком импрессионизм и Сезанн. Великому новатору приписывают многозначительную фразу: «Я хочу сделать из импрессионизма искусство вечное, как искусство музеев». Ученик Сезанна Бернар отмечает, что его учитель не любил говорить об импрессионистах, а если говорил о них, то недружелюбно.

Сезанн изгнал импрессионистскую случайность из станковой картины. Он говорил:

Отдельные элементы картины — форма, цвет, тон, композиция, письмо — являлись лишь организующими факторами. Над ними должен возвышаться метод. Интуиция — только первый этап станковой картины.

Бернар правильно отметил, говоря о своем учителе, что

он толковал, а не описывал то, что он видел. Вы не найдете ни одного полотна у него или рисунка, где вдохновению отдавалось бы предпочтение. Все взвешено и высчитано. Глаз и кисть, руководимые холодным объективным умом.

О нем можно было бы с большим основанием сказать то, что отметил в Дега поэт Моклер: «Я думаю, что невозможно назвать у него ни одного плохого куска живописи, так как вся она — воплощенная логика», — говорил Моклер.

Дега был оригинален, особенно в композиции, — писал Ревальд, — в том, что называется «умственной стороной живописи». — Вы хотите естественной жизни, — обычно говорил он своим товарищам-импрессионистам, — я хочу искусственной.

Забота о непосредственном впечатлении делала их в глазах Дега рабами случайных обстоятельств природы и света.

Дега, наоборот, работал по памяти, был способен сосредоточиться на существенном и отбрасывать детали, которые не были нужны. Характерно, что многие детали в его работах были им выдуманы. Он не скрывал этого и вольности в своих произведениях считал необходимыми.

\*\*\*

Импрессионистов обвиняли в том, что они не чувствовали современность и не передавали ее.

Вздорное обвинение.

Знаменитая скандальная «Олимпия» художника Мане — пример замены греческих и итальянских богинь простолюдиной, которую вы можете теперь видеть на рынке среди продавщиц зелени и рыбы. Мане обвиняли в том, что он изобразил «какую-то девчонку» в той же манере и стиле, в какой трактовали итальянские художники богинь.

Вспомним «Расстрел мексиканского императора Максимилиана» Мане! Разве это не революционное, в современной трактовке, полотно?

Вспомним также его большое декоративное полотно «Гулянье в Тюильри», где художник показал без грима современное парижское общество!

Обратимся к изобретателю импрессионизма — Клоду Моне. Вспомним его вокзалы и поезда! Его удивительные ультрасовременные бульвары с движущимися толпами людей и мчащимися фиакрами. В нашем музее им. Пушкина имеется его всегда волнующий шедевр: «Бульвар Капуцинок». Произведение очень характерное для импрессионистов.

Современную столицу Франции показал поэт Парижа Камилл Писсарро. Особенно сильное впечатление производит его прекрасный «серый Париж». Им же написана большая серия картин, посвященная труду французских крестьян. Работы, совершенно лишённые академических традиций.

Современную парижскую женщину со всеми ее характерными физическими и психическими чертами, как никто, показал Дега. Новатор композиции.

Уличных женщин, ночные кафе и дансинги («тени и язвы капиталистического города») великолепно писал Тулуз-Лотрек.

Разве после всего сказанного можно согласиться с теми, кто утверждает, что импрессионисты мало изображали современность? Кто из художников до импрессионистов так ярко, живо и искренно изображал свою современность?

\*\*\*

Импрессионисты принесли свет и воздух, — это отметили все современные художники. Отметил и Репин.

Мечта Сезанна соединить импрессионизм с классицизмом так и осталась его крылатой мечтой. Но то, что не удалось Сезанну, удалось Эдуарду Мане. Объясняется это тем, что Мане много и тщательно копировал классиков и изучил их технику. И неудивительно, что все его шедевры кажутся навеянными испанцами, итальянцами и голландцами. Сезанн часто ездил в Париж, чтобы

посетить Лувр и поглядеть произведения своих любимых мастеров — Делакруа и Пуссена, которых никогда не копировал (исключение — небольшое полотно Делакруа «Медея», но в этой копии больше Сезанна, чем Делакруа).

И хотя Сезанн умер, не дождавшись творческого слияния с великим Пуссеном, в его богатом наследии вы найдете много работ, свидетельствовавших о его стремлении пополнить свое искусство классикой. Ни одного этюда и наброска, где чувству и интуиции уделялось бы большое значение. Все его работы обоснованы. Каждая деталь взвешена. Ничего случайного. Это был мастер, который, казалось, больше думал, чем писал. Глаз у него, в отличие от Клода Моне, не играл главную, организующую роль.

\*\*\*

Большим преданным другом импрессионистов был великий писатель Эмиль Золя. Он первый почувствовал в них художников с большой будущностью. Золя считал их новаторами. Искателями новых форм, новых средств выражения, красок и композиции. Золя называл импрессионистов натуралистами. Это название он считал более соответствующим их реалистическим принципам. Вот что понимал Золя под живописным натурализмом: «Классический пейзаж умер, — писал писатель, — убитый правдой и жизнью. Никто не осмелится теперь утверждать, что природу надо идеализировать, что небеса и воды вульгарны. Натуралисты — толкователи природы с большим личным чувством. Они передают истину своеобразным языком, остаются глубоко правдивыми, сохраняя свою индивидуальность. Они человечны прежде всего и примешивают свою человечность к малейшей ветке листвы, которую пишут. И этим будут живы их произведения».

Больше всех Золя защищал своего друга Мане. В блестящей написанной об этом мастере брошюре писатель рассказывает о прелести его живописи. Светлой и правдивой. Золя называет Мане мастером, сумевшим в правде найти новую красоту. Великий писатель считал художника крупнейшим талантом эпохи и с огромным темпераментом защищал его обруганный публикой и реакционной критикой шедевр «Олимпию».

Здесь невольно вспоминаешь о свойственной Золя психологической черте. Эстетика великого писателя страдала известным консерватизмом, и не всегда новые технические приемы, найденные Мане, доходили до него. В последний период своей творческой жизни Эдуард Мане (несомненно, под влиянием японского искусства) начал увлекаться упрощением формы и цвета. Золя, не понимавший этого стиля, охладел к своему другу и даже на некоторое время отошел от него.

То же самое мы замечаем в отношении Золя к своему другу детства — Полю Сезанну. Золя не понимал новаторской живописи эского отшельника, о котором он холодно и бездушно говорил:

— Сезанн — это дилетант.

Сезанн тяжело переживал это незаслуженное оскорбление.

\*\*\*

Большую роль в пропагандировании творчества импрессионистов сыграл также их верный друг — критик Сильвестр. Он заявлял: «На первый взгляд трудно

определить, что отличает господина Мане от Сислея и манеру последнего от манеры Писсарро.

Небольшое исследование скоро показало, что Мане самый смелый, Сислей самый гармоничный и самый нерешительный, Писсарро самый правдивый и самый наивный.

При взгляде на их картины нас, прежде всего, поражает, что они ласкают глаз, что они гармоничны. Их следующей отличительной чертой является простота, посредством которой эта гармония достигнута. Довольно быстро можно обнаружить, что весь секрет заключается в очень тонком и очень точном соблюдении взаимоотношений тонов».

И далее автор прибавляет: «Что должно явно ускорить успех этих пришельцев, это то, что картины их написаны в смеющейся гамме. Свет заливает их полотна, и все в них — радость, ясность, весенний праздник».

В то же время Сильвестр пишет о Мане: «Настал момент, когда публика поняла, что она может испытывать восторг или отвращение, но уже не может быть ошеломленной».

### **Борьба с импрессионизмом**

Резко против импрессионизма выступали наши искусствоведы. Вот что писал некий автор, не отважившийся подписать свою аннотацию об импрессионизме, в «Большой Советской энциклопедии» (1952 год):

Упадочное направление в буржуазном искусстве, возникшее во второй половине XIX в., явилось результатом начавшегося разложения буржуазной культуры, разрыва с прогрессивными национальными традициями. Приверженцы импрессионизма выступали с программой безыдейного, антинародного «искусства для искусства». Они отказывались от правдивого, реалистического отражения объективной действительности и утверждали, что художник должен воспроизводить лишь свои первичные, субъективные ощущения, мимолетные впечатления, свободные от контроля разума, от обобщения и типизации. Приверженцы импрессионизма отрицали свою причастность к общественной борьбе. Их искусство было, по своему существу, буржуазным. Демонстрируя безразличие к явлениям социальной жизни, к человеку, к общественным задачам искусства, представители импрессионизма неизбежно приходили в своем творчестве к распаду художественного образа и к разрушению художественной формы. Импрессионисты выдвинули бессодержательный этюд в противовес идейной тематической картине, которая исчезла из буржуазного искусства. Пример: первая работа Клода Моне «Впечатление» («Восходящее солнце», 1874 год). Все ударилось в формалистический произвол. В России импрессионизм не получил широкого распространения. Влияние испытали: К. Коровин, «Мир Искусств» и «Голубая Роза».

Аннотация, напечатанная в «Малой Советской энциклопедии» гласила:

В неоимпрессионизме культ беглого, мгновенного впечатления, текучесть формы проявились у художников: Уистлера, Либермана, К. Коровина и во многих произведениях Родена.

Еще об одной аннотации, напечатанной в «Литературной энциклопедии». Написала ее А. Забровская. О живописи создателя импрессионистской школы Клода Моне сказано:

Картины Клода Моне «Сток сена на закате» (1892 г.), «На восходе», «В полдень» и т.д. ясно показывают, что не предмет картины «Сток сена» важен для художника, а момент восприятия... Картины Клода Моне дают смутные очертания предмета, мгновенное зрительное впечатление.

Знакомые фразы. Так обычно пишут искусствоведы. Естественно, что такие глубокомысленные аннотации, помещенные в почтенном официальном издании, дали право искусствоведам об импрессионизме и постимпрессионизме писать любой вздор. Появилась мода на антиимпрессионизм. И каждый, писавший по вопросам искусства, в угоду моде «в эту вазу старался бросить свой окурок».

Не могу без грустной улыбки вспомнить «материалы», написанные сотрудниками Института Искусства для намеченного ими учебника. Наиболее юмористическим был материал одной искусствоведки, безграмотной в делах живописи.

Вот кусочек ее писанины:

Черная краска у Эдуарда Мане носит символический характер и утверждает власть буржуазии де-факто.

И только подумать, что такие «перлы» с серьезным лицом преподносились молодым художникам как изохрестоматийный материал...

В Музее Изыщных Искусств под чудесной работой Маньяско было написано:

Пейзаж, написанный в типичных для буржуазии зеленых тонах.

Все эти «аннотации» способны были вызвать смешанное чувство смеха и горечи.

Импрессионистов обвиняли в том, что они писали преимущественно этюды. Отсюда их якобы отрицательное отношение к картине, которая требовала углубленной композиции, психологического содержания и длительных размышлений.

Обратимся к творчеству Сурикова, одного из великих русских мастеров.

Кончаловский мне рассказывал, что свой шедевр «Боярыню Морозову» Суриков написал после знакомства с импрессионистами. И что он был особенно влюблен в Ренуара, которого считал продолжателем великих венецианских традиций. Суриков охотно брал все, что ему нравилось у великого импрессиониста. Чтобы убедиться в том, что Ренуар влиял на Сурикова, достаточно внимательно посмотреть, как на картине написан снег. Он написан не одной белой краской, как многим неопытным зрителям может показаться. На полотне множество различной краски, мазков, положенных один против другого и на расстоянии дающих искомый эффект. Примечательна в этом отношении тень под санями. Все: народ, одежда — детали, которые Суриков любил и знал, — и особенно вечерний пейзаж написаны импрессионистской техникой.

Картина приобрела много зимнего воздуха и света. Поразительно передана глубина. Как видно, импрессионистские принципы и методы работы не помешали Сурикову написать шедевр.

Писал замечательные картины и Эдуард Мане: «Расстрел мексиканского императора Максимилиана», «Сцены Коммуны 1871 года», «Гулянье на бульваре». Писал также композиционные картины Дега: «В кафе», «Прачки». Известны картины Тулуз-Лотрека, сумевшего показать ночной, развратный Париж. История живописи не знает такого яркого показа дна Парижа. Следует также упомянуть картины Писсарро, посвященные крестьянскому труду.

Все указанные работы, разумеется, являются результатом долгого и глубокого размышления их авторов. Вспоминаю историю портрета Тулуза-Лотрека «Брюан», который позировал своему другу около 70 сеансов.

Чтобы обесценить импрессионистскую школу, наши искусствоведы утверждали, что ее влияние на русских художников незначительно. Обычно упоминались только имена нескольких художников: Коровина, Грабаря, Малявина и Архипова.

Если мы обойдем наши музеи и внимательно осмотрим картины второй половины девятнадцатого века и первой половины двадцатого века, то увидим, что художников, пользовавшихся импрессионистским методом в работе, гораздо больше.

Редко кто упоминал таких ярко выраженных импрессионистов, как Борисов-Мусатов, Сарьян, Кузнецов, Сапунов, Судейкин, Крымов (в последний период), Браз, весь «Бубновый валет» (Кончаловский, Машков, Фальк, Лентулов, Осмеркин и Рождественский), Сергей Герасимов, Кустодиев.

Вспоминаю, как в 1937 году в музее Западного Искусства был вечер, посвященный Эдуарду Мане. На вечере выступали Игорь Грабарь, профессор Сидоров и автор статьи. В своем эмоциональном выступлении Грабарь сказал:

Пора признать, что вся наша современная живопись обязана импрессионизму. Нет такого художника, кроме нескольких натуралистов, которые бы не были, в большей или меньшей мере, ему обязаны.

Потом выступил Сидоров, давший яркий портрет реалиста Эдуарда Мане. Я говорил о влиянии Матисса и Сезанна на развитие «Бубнового валета».

Прошло около сорока лет. Теперь мы видим, что Игорь Грабарь был близок к истине. Импрессионизм и особенно постимпрессионизм оказали большое влияние на нашу живопись. Трудно назвать художника, который не пользовался бы культурой цвета, формой и композицией Сезанна, Матисса и Боннара.

Антиимпрессионизм привязан к нашим искусствоведам, как тряпичный хвост к бумажному змею. Вся борьба против импрессионизма и постимпрессионизма оказалась непродуктивной. Враги достигли обратного. Никогда среди молодежи имена русских художников — Коровина, Кончаловского и Машкова, а также французских художников Ренуара, Гогена, Сезанна, Мане, Матисса и Пикассо не были такими перспективными и дорогими. Поговорите с молодыми художниками на тему об импрессионизме и постимпрессионизме, и вы услышите такие богохульные речи, что оторопь вас возьмет.

Теперь каждый студент художественного института, пишущий с натуры городской пейзаж, невольно вспоминает этих великих импрессионистов, давших живописи новые средства выражения и открывших новый, огромный живописный мир.

\*\*\*

Кончая статью об импрессионизме, я должен сделать оговорку. Для меня импрессионизм — школа не сегодняшнего, а вчерашнего дня. Защищал я эту великую школу прошлого потому, что о ней наши искусствоведы писали неверные и нелепые вещи.

В вечных, неизменных законах природы было, есть и будет — движение. В искусстве, как и в науке, были и будут существовать явления, связанные с определенным этапом в истории искусства. Импрессионизм — это явление, принадлежащее уже вчерашнему дню. Кто из художников будет писать «а ля» Моне или «а ля» Писсарро, попадет в категорию анахроничных.

Сегодня власть на изофронте принадлежит постимпрессионистам: Матиссу, Боннару, Руо и Дюфи. С этим надо считаться.

Конечно, их творческий век также подвержен неизменным законам природы.

Исключение составляют только гении. Они для своего искусства создают собственные, нерушимые законы. Работы Рембрандта, Веласкеса, Гальса, Тициана, Рублева, Иванова и Сурикова не боятся анахронизма времени.

Несколько лет тому назад мне посчастливилось побывать на выставке работ Рембрандта. Прошло 300 лет с тех пор, как они были созданы. Я был ошеломлен его рисунками! Они производили такое впечатление, точно художник их рисовал в наше время. Они совершенно не пахли музеем.

Вспоминаю и другое. Выставку молодых москвичей, стремившихся свое подражательское (под стиль двадцатых годов) искусство представить как новое, только что ими теперь выдуманное и созданное. Выставка произвела впечатление коллекции выцветших по стилю и устаревших по замыслу картин.

\*\*\*

Не следует забывать, что в 1974 году импрессионизму исполнится 100 лет! Целый блистательный век!

Удивительная выставка французских импрессионистов в Москве, приуроченная к этой знаменательной дате, все видоизменила. Она показала не только работы блестящих мастеров, но и выросшую культуру нашего советского зрителя. Около музея им. Пушкина в двадцатиградусные морозы стояла немерзнувшая тысячная толпа молодежи, стремившаяся попасть на выставку картин, которые должны были после мороза согреть ее, дать волнующую веру в новую красоту, осчастливить и возвысить.

После этой небывалой выставки французских импрессионистов наши искусствоведы вынуждены были заявить, что не только признают импрессионизм, но и «берут его на вооружение».

Не слишком ли поздно искусствоведы добрались до истины, которой наши многие выдающиеся художники уже давно овладели?

Москва, 1974

## О футуризме

На столе передо мной небольшая брошюра в обложке кирпичного цвета — каталог первой выставки итальянских футуристов. Дата — 1912 год. Париж. Залы известного маршала Бернгейма. Участники выставки: Боччиони, Карра, Руссоло, Балла и Северини.

Выставка, вспоминаю, не имела большого резонанса. Парижане к ней отнеслись весьма сдержанно. В газетах были помещены небольшие заметки и скромные фото. В мастерских и кафе «Ротонда» о выставке говорили как об одном очередном выступлении иностранных художников. Поговорили и забыли — мало ли иностранных выставок бывает в Париже!..

Я просматриваю каталог. Имеется литература. Темпераментная, боевая. Манифест. Декларация и программная борьба футуризма.

Что же эти новаторы объявляют? Манифест, похожий на все манифесты. Пропустим обычные, стандартные, громкие, но пустые фразы и остановимся на двух принципиальных заявлениях: «Мы декларируем» и «Наша борьба». Первое заявление:

Мы заявляем, что всякое подражание достойно презрения. Всякая оригинальность — восхваления. Тирания слов — «гармония» и «хороший вкус» — должна вызывать чувство возмущения.

Эти понятия настолько растяжимы, что, пользуясь ими, можно легко прийти к уничтожению произведений Рембрандта, Гойи и Родена. Далее:

Критика искусств бесполезна и вредна.

Чтобы выразить нашу вихреобразную жизнь, лихорадку и скорость, нужно отказаться от старых сюжетов.

Как почетное звание следует понимать прозвище «бешеные», которым пытаются заставить новаторов замолчать.

Второе заявление:

Мы боремся против монотонности в изображении природы.

Нам доказывают, что сюжет — это ничто, а все дело в том, как к нему подойти. Верно, и мы допускаем это. Абсолютно неоспоримая истина, которой пятьдесят лет, больше не является таковой. Мы против художников, которые выставляют тела своих любовниц, превращая салоны в ярмарки гнилых окороков.

Мы требуем полного исключения обнаженной природы из живописи.

Мы боремся против смолистых (битуминозных) цветов, при помощи которых пытаются придать зеленовато-серый налет времени современным картинам.

Боремся против поверхностного архаизма, основанного на плоских тонах. Этот архаизм, подражая линейной манере египтян, сводит живопись к наивному синтезу.

Боремся против пошлых взглядов художников, основавших новые академии, шаблонные и рутинные, как прошлые.

Разносторонний динамизм должен передаваться живописно, как динамичное ощущение.

В изображении природы нужны, прежде всего, искренность и теплота (девственность).

Если мы отбросим всю декларативную шелуху, то останется только несколько ясных, толковых фраз. Первая: мы боремся против почерневшей музейной



картины. Вторая: против обнаженного женского тела. И третья: против архаичной и статичной итальянской живописи.

\*\*\*

Большой промышленный подъем изменил лицо Италии. Фабрики и заводы почти заслонили древние церкви и усыпальницы. Страна стала неузнаваемой. Художник понял, что писать родину в стиле почерневших музейных картин нельзя. Чтобы отобразить окружающий его мир нужны новые живописные идеи и другие средства выражения. Вот почему он в первую очередь объявил жестокою войну тираническому музею — врагу всего свежего, живого. И, по логике вещей, всем тем, которые его создали и берегли — клерикалам и аристократам.

Только победив своих старых всесильных врагов, можно будет взяться за творческую работу. Тогда можно будет думать о новых, ярких, светлых красках, о динамической композиции и пульсирующей, живой форме. Отсюда и главный лозунг футуристов: «Музей — это кладбище живописи».

Но дело было, разумеется, не только в одних ненавистных черных красках. Война была объявлена и велась против статики, делавшей всю итальянскую живопись (церковную и музейную) архаичной. Я говорил о выставке с одним художником из этой боевой и темпераментной группы, и он, считая свою декларацию неполной, добавил то, о чем я пишу.

\*\*\*

Многие искусствоведы убеждены, что футуристы принесли новую живописную технику. Неверно. Футуристы принесли только новое содержание. Технику они взяли у импрессионистов и кубистов. Правда, они ее немного итальянизировали. И только.

\*\*\*

Идеи футуризма быстро распространились по всему миру. В Америке, Германии и у нас в России нашлись художники, которым они очень импонировали. Название, казавшееся боевым и многообещающим, стало прививаться среди молодежи с удивительной быстротой.

Часто художники, чистейшие академические импрессионисты и постимпрессионисты, объявляли себя горячими последователями итальянского, чуждого нам, течения. В Москве, потом в Нью-Йорке известный Давид Бурлюк — художник, любивший эпатировать зрителя и писавший скромные пейзажи в академической импрессионистской манере (со статичной композицией), громко называл себя «отцом русского футуризма».

В Ташкенте, в первые годы революции, художник Волков свои, не лишённые талантливости, статичные плакатные композиции, написанные яркими красками, считал футуристскими. Себя он называл «вождем ташкентского футуризма». В Киеве жила даровитая театральная художница Экстер — автор великолепных натюрмортов. Своим ученикам она внушала, что «южнорусский футуризм» создан ею.

Все эти «отцы» и «вожди», конечно, ничего в своем творчестве футуристского не имели. Это были художники, в большинстве даже не знакомые с основными идеями итальянского футуризма. Они не знали, что центром своих картин

итальянцы делали движение, а все остальное только фоном для него. Вот почему футуристы допускали все приемы, способствовавшие динамике. Северини, лучший среди них, чтобы передать движение шагающего человека, писал не две, а четыре, шесть ног... А свои насыщенные психологизмом работы, как картина «Воспоминания о путешествии», наполнял ритмично скомпонованными кусками — сохранившимися в памяти отдельными зарисовками путешествия.

Что общего между Северини и Бурлюком? Между Боччиони и Экстер?

## Несколько слов о рисунке

Моя небольшая статья не является попыткой дать исторический обзор рисунка. Это только несколько слов о близких мне по духу и стилю мастерах рисунка.

Не больше. Ведь чтобы дать более или менее полную оценку хотя бы гениальных рисунков Рембрандта, нужны огромные знания, большой нечеловеческий труд и долгая жизнь.

Но ведь кроме Рембрандта есть еще великие итальянцы: Тициан, Рафаэль, Тинторетто, Тьеполо. Испанцы: Веласкес, Гойя и Эль Греко. Немцы: Дюрер, Гольбейн и Либерман. Французы: Ла Тур, Энгр, Домье, Жерико, Дега, Пикассо и Дюфи.

Какое мужество нужно иметь, чтобы сказать хотя бы несколько верных, определяющих слов об этих бессмертных мастерах. Каким большим чувством отбора и высокого вкуса нужно обладать, чтобы работать в области рисунка!

Наши художественные издательства выпустили много хороших книг по искусству, но среди них немногие посвящены рисунку — его истории, культуре и природе. А такие книги, я думаю, для нашей художественной молодежи могли бы быть ценным пособием.

Многие художники и искусствоведы смешивают рисунок с графикой, не понимая, что природа и назначение рисунка и графики различны.

История рисунка показывает, что все великие мастера рисунка: Энгр, Домье, Иванов, Репин и Брюллов — никогда графиками себя не считали. Графиками нельзя называть и современных новаторов рисунка: Дега, Пикассо, Дюфи, Матисса, Тулуз-Лотрека, Руо и японцев. Все они рассматривали рисунок как станковое искусство, как явление в себе замкнутое. Самоцельное.

Истории искусства известны рисунки, которые своей силой выразительности, острой психологичностью и удивительной пластичностью впечатляют больше, чем картины.

Вспоминаю незабываемый пример.

В одном из залов Лувра, среди больших академических полотен, висит небольшой (приблизительно 50 x 40 сантиметров) знаменитый рисунок Домье «Суп». Впечатление от этого рисунка — неотразимое. Его трудно забыть. Он остается в мозгу на всю жизнь. А окружающие рисунок большие полотна почетных классиков спустя день забываются.

\*\*\*

Много лет я отдал рисунку, размышляя о его природе и особенностях. О композиции, форме, линии. Много радости и горести он мне приносил. Много бумаги пришлось попортить, чтобы добиться искомого эффекта.

И вот теперь на старости лет я пришел к следующим выводам.

Существует рисунок, сделанный нервной, взволнованной рукой и душевным движением. Пластичный и выразительный.

Рисунок на легком дыхании, когда художник передает не натуру, а свои мысли о ней. Когда рисунок сделан в динамическом стиле и когда эффекты добываются смелыми, пульсирующими линиями и штрихами.

Здесь вспоминается мудрая фраза Дега: «Очень хорошо копировать то, что видишь, — говорил своему другу Дега, — но гораздо лучше рисовать то, чего больше не видишь, но удержал в памяти».

Дега неоднократно повторял:

— Я рожден, чтобы рисовать.

Он часто говорил:

— Не было искусства, менее непосредственного, чем мое. Все, что я делаю, — результат размышления и изучения великих мастеров. О вдохновении, непосредственности и темпераменте я не имею понятия.

Верна ли вся эта блестящая фраза? Думаю, что только частично. Вспомним богатую серию танцовщиц! Сцены в кафе! Гладильщиц!

Дега утверждал, что ценит в художнике приподнятость и желание схватить виденное, чтобы занести это карандашом или кистью на бумагу.

И добавлял:

— Это профессиональное состояние художника.

Вспоминается, что знаменитый Пуссен тоже говорил другу-художнику, что ценит в работе не момент «видения», а момент «созерцания».

Боннар как-то хорошо сказал:

— Я однажды писал розу. Стремился написать ее похожей на оригинал. Но когда написал и поглядел на мою розу, то понял, что у меня теперь две розы. И только. В этом цель фотографии, а не искусства.

Несколько слов о рисунках Матисса.

Матисс горячо поддерживал большую роль рисунка и выступал против гегемонии живописи. Он возражал против пренебрежительного отношения к рисунку, что «делает живопись несовершенной». Он указывал на то, что человек являлся для него наиболее достойным сюжетом: «Рисую его, передаешь собственное мироощущение».

Я очень высоко ставлю и ценю рисунки Матисса.

Они пластичны, выразительны и оригинальны. Их принципы, методы и техника принадлежат только Матиссу. Он великолепно знал традиции академического рисунка, но ими не пользовался. Матисс создал собственные традиции и только ими вдохновлялся. Матисс не увлекался прошлым и его стилями, как великий

мастер Пикассо. И эта черта придает его рисункам большую значимость и ценность.

Знаменитый Пикассо вдохновлялся стариной или классическими традициями. Его удивительный талант и вкус помогли ему осовременить прошлое и наделить его своим стилем.

Однажды Пикассо сказал: «Современной живописи противопоставляют натурализм. Хотел бы я знать, кто, хотя бы однажды, видел натуральное произведение искусства. Натура и искусство — вещи разные и, следовательно, не могут быть одинаковыми. С помощью искусства мы выражаем наше представление о том, что является природой».

Когда знакомишься с творческой биографией Пикассо, приходишь к другому выводу и эту эффектную фразу понимаешь только как фразу. Особенно теперь, когда некоторые художники охотно увлекаются цветной фотографией.

Когда думаешь о творчестве Пикассо, то видишь, что это был великий мастер не живописи, а рисунка. Все его искания и открытия были связаны преимущественно с миром рисунка.

\*\*\*

Хотелось бы отдельно коснуться русских рисовальщиков.

Зрителю (да и не только зрителю) рисунок может показаться эскизным, незаконченным, но это впечатление ошибочное. Пример — тонкие, живые и пластичные рисунки Брюллова, Репина и Серова. К этому виду работ я отношу несправедливо забытые, превосходные рисунки к роману Толстого «Воскресение» художника Пастернака. Толстой был восхищен ими и в знак признательности подарил художнику свою сердечную дружбу.

Остры до болезненности душевные и оригинальные рисунки Врубеля. Тонки несколько чувственные рисунки Сомова.

В этот вид рисунка я включаю недостаточно известные замечательные рисунки двух наших великих поэтов — Пушкина и Лермонтова. Понадобилось много лет, чтобы мы почувствовали все обаяние и взволнованность их работ. Я убежден, что их рисунки никогда не потеряют своей прелести и аромата. Особенно рисунки Пушкина. Так мог рисовать только гениальный художник!

Здесь нельзя не вспомнить великолепные рисунки Шевченко и Багрицкого.

Рисовали также иностранные писатели — Гете, Гюго, Бодлер и другие. Но никто из них не оставил такого богатого, волнующего рисовального наследия, как Пушкин и Лермонтов.

## **Мысли случайные и не случайные (из дневника 1975)**

*Осень 1975*

Я все пытаюсь установить с моей старостью дружеские отношения, но она все фыркает. Чувствую, что ничего не выйдет. Я к ней анфасом, а она ко мне профилем.

4 сент.

С судьбой у меня отношения лучше. Я ее зову на чай с вишневым вареньем. Но и она с холодком.

5 сент.

Я все еще живу под влиянием шока коммунальной квартиры. Все мои рисунки Маяковского я нашел с оторванными углами, а полотна «Ленин у стены коммунаров» политы кипятком. Все изуродованы.

\*\*\*

Сегодня в поликлинике Худфонда встретил старого земляка, музыкального критика Поляновского с сыном. Оба производили грустное впечатление. Мне даже показалось, что это два слепца. Поляновский ослеп и поводырем является его взрослый сын. В молодости они оба катались на коньках, и отец, нечаянно наехав на ногу сына, сильно коньком ударил в ступню своего сына. Этот удар, как потом оказалось, повредил ступню. Время обошлось с сыном очень жестоко: он стал прихрамывать и без палки ходить не мог. Родители его были в отчаянии. А сын всю жизнь свою отдал лечению ноги. Но этого Судьбе было мало. Она отца лишила зрения, а мать уложила на всю жизнь в постель. И теперь сын обрел печальную профессию поводыря. Так скорбно сложилась жизнь этих бодрых и скромных людей. Они своего сына лишили личной, а себя, родителей, семейной жизни.

\*\*\*

Вчера, сегодня, завтра... меня гнетет одна мысль, кому я оставлю свой архив: рисунки, акварели, пастели и масло. Нет у меня близких, честных, сердечных людей. Все вымерли. В Париже умерли такие золотые люди, как Федер, ... Родня? Не пользуется доверием: раздаст все направо и налево. Остаются музеи: музей гравюры и рисунка им. Пушкина, Третьяковка, Киевский и Кировоградский музеи. Но я им уже много работ подарил. В одном музее рисунка 63 работы! Целая выставка! И подумать только – ни одной копейки от них за работы мои не получил.

\*\*\*

Когда я в молодости карабкался, взбирался на гору и часто уставал, мой друг Валентин мне поучительно говорил:

— Все нормально. Ты создаешь свою карьеру.

Жизнь, точно сон, быстро промчалась. Я постарел. Надо было спускаться с горы. Я цеплялся за травы и камни, мечтал только об отдыхе. Валентин опять поучал меня:

— Все нормально. Ты ищешь угла, чтобы отдохнуть от своего труда. Быть ближе к небосклону.

\*\*\*

Мы встретились у подножия горы. Я спускался, он поднимался.

\*\*\*

Живу, точно затерт льдами.

\*\*\*

Результат оказался неожиданным. Я остановился на полуслове. Не могу работать. Не тот душевный настрой.

\*\*\*

Страдания бывают разные и по форме, и по содержанию. Их так много, что сосчитать невозможно. А радости даются редко и в граммах. Точно небольшие таблетки от головной боли.

\*\*\*

Судьба меня поселила на теневой стороне улицы и всю жизнь обещала переселить на солнечную.

\*\*\*

Tout casse, tout passe.

\*\*\*

Члены группы известной РОСТы имеют право вне очереди на Ваганьковскую дачу.

\*\*\*

Русская матерщина меня три раза спасала от смерти, а может быть, в лучшем случае, от инвалидности.

Первое знакомство с французским языком (когда я жил в Париже) мне принес Мопассан. Я выучивал целые страницы по методу моего друга Мещанинова. Второе знакомство мне дал мешочек с письмами двух влюбленных. Этот мешочек я нашел во дворе моего отеля в мусорном ящике.

\*\*\*

### *О деревьях:*

Однажды, делая на базаре наброски, я обратил внимание на одно очень некрасивое по форме дерево. Оно показалось мне уродливым и инвалидом. Но когда я близко к нему подошел и начал внимательно его разглядывать, ничего от болезненного уродства я в нем не нашел. И тогда я понял, что нет уродливых деревьев. В каждом из них есть своеобразный, благородный стиль, дух. Ни уродства, ни убогости, ни нищеты не бывает. Даже, будто бы, в самом жалком дереве, вы почувствуете гордость, мужество или достоинство. Эти характерные черты свойственны в какой-то мере и форме и людям.

\*\*\*

Черное море бывает ласковым и приветливым. Но если разъярится — беда. Описывать не буду.

\*\*\*

Был и я когда-то молод

Верил и любил.  
Но когда и где —  
Не помню,  
Все теперь забыл

\*\*\*

Счастье найти человека, идеалом которого является доброта.

\*\*\*

Язык шахматиста:

Я потерял преимущество, упустив пешку, и проиграл.

\*\*\*

Никак не мог одолеть свое самолюбие и старался не оглядываться по сторонам.

\*\*\*

Сердце и мозг наизнанку. С первых дней моей мечтательной жизни дружил с иллюзиями. Наш идеализм был прекрасен, но чрезмерно наивен.

\*\*\*

Прошлое для меня, как материал для критического анализа собственных действий. Я черпал в прошлом вдохновение для грядущих дел.

\*\*\*

Жак Малик ведал, как дружить с «обжорками». Мне никогда не доводилось так плотно и сытно обедать.

Хозяева отелей попадались крутые на расправу.

\*\*\*

Он словно старался привязать меня к жизни и искусству. Он будто все время старался подкрасить мои полинявшие мечты и надежды...

Весной, когда воздух был напоен сильным ароматом цветов, я стремился в музеи, чтобы вобрать в себя новое и обогатиться образами импрессионистских мастеров... побыть рядом с ними и подышать их творчеством.

Долог и тяжел был этот путь.

\*\*\*

Не надо мечтать,  
Надо в очередь стать.  
И если счастье, увидев меня, улыбнется,  
Значит, звезда надо мной проснется.  
Надо, друг мой, в очередь  
Стать и молча ждать.

\*\*\*

Как умирали мои друзья-художники:

У Осмеркина дрожали пальцы, его клонило ко сну. Он мечтал держать в зубах папиросу и умереть обязательно «а ля» Сезанн с кистью в руке. Так и случилось.

Перельман плакал, мечтая выплакать у Судьбы еще годик, чтобы околачиваться на Верхней Масловке и на своей даче, восхищаясь своим богатством.

Федя Богородский хотел напевать себе веселую песенку и работать в форме матроса...

\*\*\*

Когда просыпаюсь и вижу солнце, не хочу умирать!



# *Леся Войскун. О ранних произведениях Амшея Нюренберга из собрания Якова Перемена<sup>7</sup>*

## *Коллекция*

Восемнадцать произведений, открывающих «неизвестного» Амшея Нюренберга раннего периода творчества, сохранились в израильском собрании Якова Абрамовича Перемена (1881, Житомир – 1960, Тель-Авив)<sup>8</sup>.

В начале прошлого века Нюренберг был одним из лидеров одесских модернистов, наряду с Михаилом Гершенфельдом, Исааком (Жаком) Маликом, Теофилом Фраерманом, Сандро Фазини (старшим братом Ильи Ильфа) и др., которые в 1917 году официально объединились в «Общество независимых художников»<sup>9</sup>. Я. Перемен, общественный деятель, сионист, книгопродавец и меценат, был одним из тех, кто оценил и поддержал их новаторское искусство. В годы войны и революции он финансировал выставки объединения и систематически приобретал работы для коллекции, намереваясь увезти ее в Палестину (Эрец-Исраэль) и организовать там галерею «лучших еврейских художников»<sup>10</sup>.

Дружеские отношения связывали Нюренберга и Перемена на протяжении десятилетия. Коллекционер писал, что приобретал картины у самого художника и на выставках, «не торгуясь, по цене, назначенной автором»<sup>11</sup>. Нюренберг, вместе с Маликом и Фраерманом, собирались, по словам Перемена, ехать с ним

---

<sup>7</sup> Подробно о коллекции Я. Перемена см.: *Одесские парижане. Произведения художников-модернистов из коллекции Я. Перемена*. Рамат-Ган, 2006.

<sup>8</sup> См. о нем: Войскун Л. Яков Перемен и его коллекция одесского художественного авангарда в Израиле. *Еврейский книгоноша*. 2003. № 2 (3); ee же. Яков Перемен — человек-феномен. *Мория*. Одесса, 2006 (альманах).

<sup>9</sup> См.: Барковская О., Богуславская Г. Одесские независимые: (Разведка темы). *Черный квадрат над Черным морем: Материалы к истории авангардного искусства Одессы. XX век*. Одесса, 2001; : Барковская О. *Общество независимых художников в Одессе. Библиографический указатель*. Одесса, 2004; Барковская О. Общество независимых художников в Одессе. В кн.: *Одесские парижане...* С. 145–147.

<sup>10</sup> Перемен Я. *Фрагменты автобиографии*. Юбилейная книга партии Радикал-Поалей-Цион. Тель-Авив, 1942. С. 82–83 (на иврите); «О моей затее», 1918. Архив семьи Перемена.

<sup>11</sup> Перемен Я. *Фрагменты автобиографии*. С. 84.

в Палестину для создания Академии современного искусства<sup>12</sup>. Но незадолго до отъезда пути мецената и художника разошлись навсегда.

В конце 1919 года Перемена увез из Одессы свое обширное собрание (более 200 работ), сердцевину которого составляла живопись и графика «независимых», и в начале 20-х гг. организовал на его основе несколько выставок и первую галерею в Тель-Авиве. По мнению израильских исследователей, новаторские работы одесских «независимых», отражавшие влияния фовизма, кубизма, неопримитивизма, стали «вестниками европейского модернизма» и первыми «ростками» нового искусства в стране<sup>13</sup>. Они представляли альтернативу консервативному искусству иерусалимской художественной академии «Бецалель» и показывали иные пути развития живописи.

Произведения одесситов, в том числе Нюренберга, при жизни Перемена находились в его тель-авивской квартире. В 2002 году небольшая часть этого собрания экспонировалась на выставке «Между коллекцией и музеем» в Тель-Авивском музее искусств. В 2006 году живопись и графика Нюренберга предстали перед публикой на выставке «Одесские “парижане”» в Музее русского искусства им. Цетлиных в Рамат-Гане. В настоящее время они хранятся в нескольких частных собраниях.

\* \* \*

В Одессе Нюренберга относили к представителям «крайне революционного движения в живописи»<sup>14</sup>. Один из критиков писал, что «Нюренберг еще не мастер, но в нем уже сквозит европеец, культурный и пытливый живописец»<sup>15</sup>. Современники видели в нем «одного из серьезных адептов новой живописи, продекларированной Парижем»<sup>16</sup>. Кумирами «независимых» являлись «великие имена современности» Сезанн и Матисс, Гоген и Ван Гог. В обзорах выставок отмечалось, что произведения молодых художников выделяются яркими красками, фантастическими мотивами, новизной и оригинальностью тем, и что их привлекает область «мистики, экзотики и эротики». «Здесь царит весна. Здесь море свежих красок и надежд», — заключал один из критиков<sup>17</sup>. Возможно, эти характеристики современников касались и картин Нюренберга «Алые паруса» (1910), «Паруса» (нач. 1910-х), «Завтрак Саломеи» (1911) «Охота. Античный мотив» (1912), «Эскиз к декоративной восточной композиции» (между 1910–1915), «Пир Саломеи» (1915)<sup>18</sup>, «Симфония» (1917).

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Баллас Г. Коллекция Перемена и начало модернизма в израильской живописи. (Тель-Авив, 1920–1922). — В сб.: *Между коллекцией и музеем. От коллекции Перемена к Тель-Авивскому музею*. Тель-Авив, 2002 (на иврите).

<sup>14</sup> Л. К<амышник>ов. Среди «объединенных». *Южная мысль*. 1913. 28 апр.

<sup>15</sup> Бобович Б. Выставка «независимых». — *Театральный день*. 1918. № 189 С. 5–6.

<sup>16</sup> Радвиг М. Еврей-художники на выставке «независимых». *Еврейская мысль*. 1919. № 1–2. С. 40.

<sup>17</sup> Золотов [С.]. Выставка картин в Гор. музее. *Одесский листок*. 1916. 7 нояб. Цит. по: *Общество независимых художников в Одессе*. № 113. С. 30

<sup>18</sup> Вариант этой картины находится в частном собрании Е.М. Голубовского (Одесса).

Все они написаны под влиянием «фовистской» живописи Матисса, выраженным в экспрессивных и звучных сочетаниях больших плоскостей чистых контрастных цветов красного/алого и зеленого, синего и желтого, в упрощенном изображении человеческих фигур и в склонности к ритмической организации композиции.

Я наблюдал Матисса в первые годы его блистательного взлета (1911–1912), — вспоминал Нюренберг. — Весь молодой Париж жил тогда его вкусом, умом, его живописной культурой. Кто из нас в молодости не был обязан ему своей яркой палитрой? Кто из нас не писал натюрморты и пейзажи, вдохновляясь его волнующим и покоряющим колоритом? Матисс нас вдохновлял и учил. В салонах (Весеннем и Осеннем) целые стены полотен свидетельствовали о его огромном влиянии на европейских и американских художников. Его ценили и любили почти во всех странах. Его необычайное творчество открыло новый, богатый живописный мир. Его философия была пропитана глубоким оптимизмом. Это он объявил, что цель живописи — украшать мир и давать людям отдых и радость<sup>19</sup>.

В центральном мотиве трапезы на берегу моря в работах Нюренберга «Завтрак Саломеи» и «Пир Саломеи» нельзя не увидеть сходство с картиной Матисса «Luxe, Calme et Volupté» («Роскошь, покой и наслаждение», 1904). Ее название автор заимствовал из стихотворения Ш. Бодлера «Приглашение к путешествию». Нюренберг, как и многие художники начала века, увлекся образом Саломеи – героини одноименной драмы Оскара Уайльда. Однако оба панно Нюренберга словно навеяны стихотворением Бодлера:

Взгляни на канал,  
Где флот задремал:  
Туда, как залетная стая,  
Свой груз корабли  
От края земли  
Несут для тебя, дорогая...

(пер. Д. Мережковского)

А трагический образ иудейской принцессы стал для художника лишь поводом для решения формальных декоративных и композиционных задач, которые он осуществляет в духе Матисса. Нюренберг чередует изображения лежащих, сидящих, стоящих, присевших на корточки обнаженных женских фигур в разнообразных поворотах и позах и располагает их как на фризе, вдоль горизонтальной плоскости холста или по кругу, создавая впечатление ритма плавной мелодии или движения хоровода. В прошлом сцены с изображением обнаженных на фоне природы трактовались как воплощение идиллического мифа об утраченном земном рае, первозданной гармонии природы и человека. Живописные работы художника мало похожи на реальные картины и, скорее, представляли «мечту, вдохновленную реальностью» (Матисс).

---

<sup>19</sup> Нюренберг А. *Одесса – Париж – Москва. Воспоминания художника*. Цит. по рукописи.



А. Нюренберг. 1910. Алые паруса. Холст на дереве, масло. 68x123

Произведения Нюренберга 1910–1916 гг. ассоциируются с «водными сюжетами» многих французских художников, от импрессионистов до фовистов, которые любили изображать лодки (корабли), скользящие или застывшие на водной глади (море, реке). Из картины в картину переходит лейтмотив каравеллы (бригантины) или лодки с алыми, желтыми, белыми или цвета морской волны парусами как персонификации юношеской мечты о таинственных и неведомых странах. Когда в Париже, вспоминал Нюренберг, он снимал мастерскую с Шагалом, каждый из них делился воспоминаниями о своей родине и «о счастливых днях юности»:

...я ему рассказывал об Одессе. О поразившем мое юношеское воображение сказочном порте, о громадных иностранных пароходах... и особенно много рассказывал о море, о его непередаваемой героической романтике в часы шторма, когда берега и я, писавший его, покрывались злой бело-желтоватой пеной. И о закатах<sup>20</sup>.

Романтический образ парусника находим в поэзии того же времени дружившего с Нюренбергом Эдуарда Багрицкого и в строках его знаменитой «Креолки» (1915):

Когда наскучат ей лукавые новеллы  
И надоест лежать в плетеных гамаках,  
Она приходит в порт смотреть, как каравеллы  
Плывут из смутных стран на зыбких парусах...

---

<sup>20</sup> Там же.



А. Нюренберг. 1912. Охота. Античный мотив. Холст на дереве, масло

Она одна идет к заброшенному молу,  
Где плещут паруса алжирских бригадин,  
Когда в закатный час танцуют фарандолу,  
И флейта дребезжит, и стонет тамбурин.

Во второй половине 1910-х годов молодой художник увлекается кубистическими исканиями и экспериментами в области формы в духе Сезанна и раннего Дерена. Спустя много лет Нюренберг замечал, что огромное влияние Сезанна на молодых художников объяснялось тем, что они

нашли в нем мэтра, ведущего борьбу за *расширение форм и средств выражения*. Он оформил их пластическое сознание и научил их относиться к своим задачам и средствам более *рационально* — размышлять и обосновывать свои действия... Он вернул художникам утерянные ими формальные методы<sup>21</sup>.

Кубистические тенденции проявляются в живописи «Белых парусов» и «Купальщиков» Нюренберга (обе 1916; вариант последней представлен в экспозиции собрания Одесского художественного музея). Обе картины являются парафразом на тему «Больших купальщиц» Сезанна («Les Grandes Baigneuses», 1895–1905). Живопись «Белых парусов» характеризуется особой экспрессией и динамикой, создаваемой ритмическим повтором треугольной формы, подчеркнутой в структуре изображения напряженных от ветра тугих парусов, монолитных гор и тяжелых пальмовых листьев, пластичного объема густой массы морских волн и плотного пространства.

У Сезанна, вероятно, заимствовал Нюренберг академическую «кулисную» систему построения композиций и применил ее во многих своих работах. Вот что пишет художник, анализируя картины французского мастера:

---

<sup>21</sup> Там же.



А. Нюренберг. 1915. Пир Саломеи. Холст, масло

На первом плане строилась боковая, покрытая тенью кулиса, на втором и последующих планах сооружались кулисы, освещающиеся по мере их удаления в глубь картины. Глаз зрителя, переходя от темной первоплановой массы к светлой, получал, таким образом, одновременное впечатление глубины и света. Этот принцип с достаточной отчетливостью может быть прослежен в его «композициях», особенно, в «купаниях»<sup>22</sup>.

## ***Шарж на Перемена***

По этюду Нюренберга создавался единственный портрет Перемена (рубеж 1918–1919), о чем коллекционер поведал в мемуарах. В конце 1918 года в Одессе прошла наиболее успешная выставка «независимых». «Газеты были полны похвал и прославлений. В журнале “Еврейская мысль”... критик М. Радвиг опубликовал ценную статью... (Картины, разбираемые в статье, были в большинстве, если не все, из моей галереи, привезенной в страну)», – писал Перемен. Далее он описывал, как в благодарность за многолетнюю помощь и «за особый труд, который я посвятил для успеха выставки вообще и для каждого в отдельности, художники преподнесли мне оригинальный подарок на память: нарисовали мой портрет в форме шаржа, который отмечал мою преданность искусству. Картину сделали по этюду-экспромту Амшея Нюренберга в совместной работе всех художников, которые участвовали в вечеринке, около двадцати человек. Работа была закончена с быстротою молнии, и она сохранилась в моей галерее до сегодняшнего дня»<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Перемен Я. *Фрагменты автобиографии*. С. 83.



1918. Коллективная карикатура «Свободной мастерской» по эскизу А.Нюренберга на одесского мецената Якова Перемена. Бумага, гуашь, тушь, карандаш

В центре композиции изображен во весь рост Перемен на фоне здания с вывеской, на которой можно прочесть фрагменты слова «музей» и его имени как намек на мечту коллекционера основать музей в Палестине. В руке он держит вазу с фруктами – традиционный объект натюрморта, который в этом контексте можно интерпретировать как атрибут, «говорящий» о его художественной деятельности. Шарж выполнен в «наивной» стилистике рисунков русских футуристов. «Антибуржуазный» дух, который они манифестировали в своем творчестве, выражается здесь в нарочито грубоватом, упрощенном рисунке фигуры коллекционера и здания, на фоне которого он изображен. Работа воспринимается пародией на благообразный парадный портрет «донатора», «мецената», который традиционно позировал на архитектурном или пейзажном фоне, и напоминает по стилю вывеску. В надписи под портретом «перемены в живописи» обыгрывалась его необычная фамилия и содержался намек на поддержку Переменом новых течений в искусстве. Нарисованная табличка «продано» пародировала его обычай (о нем сам коллекционер упоминал в тексте мемуаров) вставлять визитную карточку с этим словом в раму приобретенной им картины.

Вечеринка, о которой писал Перемен, могла проходить в стенах Свободной мастерской станковой и декоративной живописи и скульптуры во главе с Нюренбергом, открывшейся в октябре 1918 года. Вместе с художниками там собирались одесские поэты, группировавшиеся вокруг Багрицкого<sup>24</sup>. Свободной мастерской и ее участникам поэт посвятил шутовское стихотворение (1918), в одном из катренов которого читаем:

Здесь Нюренберг рисует быстро,  
Надеждой сладкой окрылен,  
Что должность важную министра  
Получит на Украине он<sup>25</sup>.

Первая строка соотносится со словами Перемена о «молниеносной» работе художника. Не исключено, что Багрицкий мог быть автором каламбурной надписи на шарже, ведь в «тонко отшлифованных шутках, остротах и каламбурах», по утверждению Нюренберга, поэт не имел соперников<sup>26</sup>. Интересно, что Перемен, описывая в мемуарах историю объединения «независимых», упомянул Багрицкого среди «корифеев молодой поэзии», друживших с художниками<sup>27</sup>.

## ***О работах Полины Мамичевой***

В обзорах выставки 1918 года встречается имя Полины Мамичевой, жены Нюренберга, балерины и художницы, в то время студентки Свободной мастерской:

Впервые в Одессе мы видим плоды работы содружества художников, плоды исканий, предпринятых не отдельными одинокими художниками, а целой мастерской... Работы гг. Ефета, Соболя, Фикса, Мамичевой, Брудерзона, Константиновского и их руководителя Нюренберга говорят о сплоченности и о твердости общих принципов<sup>28</sup>.

В коллекции Перемена находятся четыре живописных натюрморта художницы того же года: «Натюрморт с зеленой бутылкой», «Натюрморт с желтыми розами», «Натюрморт с фруктами» и «Натюрморт с кувшином». Два из них были представлены на этой выставке «независимых» (Кат. № 112 и 113). Критика отмечала, что в экспозиции превалировал кубизм, возведенный «едва ли не в степень культа». К этому стилю относятся и работы Мамичевой. Радвиг писал:

<sup>24</sup> Нюренберг А. *Одесса – Париж – Москва*.

<sup>25</sup> Там же. См. полностью опубликованное стихотворение в кн.: Лущик С.З. *Вениамин Бабаджан. Жизнь и творчество*. Одесса, 2004. Т. 2. С. 426–427.

<sup>26</sup> Нюренберг А. *Одесса – Париж – Москва*.

<sup>27</sup> Перемен Я. *Фрагменты автобиографии*. С. 82.

<sup>28</sup> Samuel Klio. Выставка «Независимых». *Университетская библиотека*. 1918. № 2. С. 16.





П.Мамичева-Нюренберг. 1918. Натюрморт с зеленой бутылкой. Холст, масло.

П.Мамичева-Нюренберг. 1918. Натюрморт с кувшином. Холст, масло

Жаль, что г-жа Мамичева-Нюренберг представлена только двумя вещами. Но, судя и по этим полотнам, видно, что молодая художница обнаруживает весьма недюжинные способности и хорошую школу<sup>29</sup>.

## ***Коллекция Якова Перемена (Израиль)***

### Собрание Игалья Преслера

- 1912. Охота. Античный мотив
- 1915. Пир Саломеи
- 1916. Купальщики
- 1916. Белые паруса
- 1917. Симфония
- Приятный сон

### Собрание Ницы и Дани Перемен

- 1911. Завтрак Саломеи
- 1910-1915. Паруса
- 1918. Портрет Перемена
- 1918. Натюрморт с черепом

---

<sup>29</sup> Радвиг М. Евреи-художники на выставке «независимых». *Еврейская мысль*. 1919. № 1–2. С. 41.

## «О Детском творчестве» А. Нюренберга

В личном архиве Якова Перемена сохранился уникальный экземпляр текста «О детском творчестве», подписанный А. Нюрэн (псевдоним Амшея Нюренберга) и датированный 1918 годом. Он представляет сложенный вдвое листок, напечатанный типографским способом, но без указания на типографию.

Возможно, найденный текст распространялся на выставке детского творчества, состоявшейся в помещении одесского Художественного училища в мае 1918 года. О ней сообщалось в «Южном огоньке»:

Собранное художниками г. Маличевой [Мамичевой. — Л.В.] и г. А. Нюренбергом творчество детей в крупных центрах Юга заключают в себе поразительные по силе дарования работы. Там же предполагаются лекции на тему о детском творчестве<sup>30</sup>.

«Независимые» стремились передать новому поколению художников принципы современного искусства, открыв при «Свободной мастерской» Детскую академию. Нюренберг был в числе ее преподавателей. В начале июня 1919 года они устроили «1-ю народную объединенную выставку картин, плакатов и детского творчества» в здании Художественного музея. Около 600 детских рисунков, акварелей и лепных работ, собранных в южных городах. «Художница П. Маличева [Мамичева. — Л.В.] дает пояснения в отделе детского творчества»<sup>31</sup>.

Не исключено, что публикуемый текст мог лечь в основу книги Нюренберга «Детское творчество», которая, как пишет исследовательница А. Яворская, анонсировалась в одесском издательстве «Омфалос» (1917–1919), но намерения не были реализованы<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> И.М.Е.О. Выставки и художественные дела. *Южный огонек*. 1918. № 3. С.15. Цит. по: О.М. Барковская. *Общество независимых художников в Одессе. Библиографический указатель*. Одесса, 2004. С. 44. № 178

<sup>31</sup> Открытие 1-ой народной выставки картин и плакатов. *Известия Одесского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов*. 1919. 11 июня. Цит. по: *Общество независимых художников...* С. 61. № 258.

<sup>32</sup> См.: Яворская А.Л. Книги и авторы издательства «Омфалос». В сб. *Дом князя Гагарина*. Вып. 2. Одесса, 2001. С. 201.

## **Приложение: А. Нюренберг. «О детском творчестве» (1918)**

Детское творчество – интуитивно.

Художником всегда руководит какая-нибудь идея (напр., свет, форма, колорит), ребенком — только **инстинкт** [здесь и далее выделено автором. — Л.В.].

Художник анализирует, синтезирует, ребенок — ощущает и эмоционирует.

Основа детских работ — **ритм**, потому они ближе других к **динамизму**.

Самая сочная черта детского творчества — **плоскостной подход**. Отсюда и **чистая декоративность его** и **орнаментальность**, выражающаяся в симметризме композиции.

Детское творчество вне всяких старых, новых и новейших школ. Вне канонов. Оно глубоко замкнутый круг. Потеряв свою «детскость» и приобрев [sic! — Л.В.] «взрослость» — оно должно безусловно умереть.

Детское творчество делится на три периода. Первый — самый динамичный, от 3 до 7 лет.

В этот период детское творчество уже приобретает все свои главные особенности. Формируется чувство **контраста**. Линия — декоративный элемент. Стремление создать уравновешенный узор. Симметризм и линейность композиции. Передача глубины планами, помещая их, как египтяне, один над другим. Пространство между предметами не закрашивается. Так как оно еще не воспринято как живописный элемент.

Отсутствие понятие о горизонте (ребенок оставляет чистой бумагу между небом и землей, изображая этим воздух). **Пластическое** представление о комнате и предметах. **Отсутствие светотени**. Стремление передать предмет с нескольких точек зрения. Ощущение материала и любовь к нему. Развертка. Влияние игрушек.

Второй период. **Ренессанс**. Расцвет его — от 7–8 до 9–12 лет. Ребенок стремится разработать живописное пятно, разгрузить композицию и краски. Симметризм остается как доминирующий характер всей композиции, но приобретает все более и более свободу вариации. Преобладание орнаментальности над узорчатостью. Чувство контраста дифференцируется. Стремление к детализации. Знакомство и влияние книжных иллюстраций и фотографии.

3-й период. **Барокко** (упадочный) от 9–12 до 13–14 лет. Знакомство с книжными иллюстрациями и фотографией переходит не только в влияние последних на ребенка, но и в рабство.

Знакомство с перспективой и анатомией.

Композиция делается случайной, не подчиняясь никакому ритму. Светотень и объемность. Приближение к иллюзорности. Отношение к предметам как таковым (без живописной и композиционной связи с окружающим).

## ***Ольга Танган. Амшей Нюренберг: биографическая справка***

- 21 апреля 1887 рождение в г. Елисаветград (ныне Кировоград), Украина, в еврейской семье. Родители — владельцы рыбной лавки. Амшей — старший из 10 детей
- 1905 окончание общеобразовательной школы в Елисаветграде, где рисование преподавал ученик Ильи Репина Феодосий Козачинский
- 1905–11 учеба в Одесском художественном училище в классе профессора Кириака Костанди
- 1910 членство в «Товариществе южнорусских художников» (ТЮРХ) в Одессе
- 1911–13 пребывание в Париже, учеба в частных художественных Академиях, работа художественным корреспондентом в русскоязычной газете «Парижский вестник». В течение года совместное ателье с Марком Шагалом в фаланстере *La Ruche* (Улей) в проезде Данциг
- 1913 возвращение в Елисаветград, преподавательская деятельность
- 1915 переезд в Одессу, выставочная деятельность с группой модернистов, впоследствии названных «одесскими парижанами». Организация «Общества независимых», преобразованное в 1918 г. в «Товарищество независимых художников»
- 1915 брак с балериной Полиной Мамичевой (1894–1978)
- 1918 основание художественной студии «Свободная мастерская» вместе с «Детской академией». Преподаватели — художники, учившиеся во Франции (Амшей Нюренберг, Сигизмунд Олесевич, Сандро Фазини, Теофил Фраерман, Исаак Малик). Среди учеников — Виктор Мидлер (впоследствии старший хранитель отдела новейшей русской живописи Третьяковской галереи), жена Полина Мамичева, Наум Соболев (театральный художник)
- 1919 народный комиссар искусств Одессы и глава Комитета по охране памятников искусства и старины
- 1919–20 главный редактор первой советской газеты в Елисаветграде «Красная деревня»
- 1920–21 переезд в Москву, работа в Окнах РОСТА вместе с Владимиром Маяковским, Иваном Малютиным и Михаилом Черемных, изготовление более 200 плакатов
- 1921–22 командировка в Узбекистан вместе с Виктором Мидлером и Полиной Мамичевой для организации реставрации исторических и культурных памятников

- 1921–22 создание «Нового общества живописи» (НОЖ) вместе с художниками Александром Глускиным, Самуилом Адливанкиным, Георгием Ряжским, Михаилом Перуцким и др.
- 1922–24 профессор по истории западной живописи во ВХУТЕМАСе.  
Публикация монографии *Поль Сезанн*, ВХУТЕМАС, 1924.
- 1923 рождение дочери Нины (впоследствии солистки Большого театра СССР Нины Нелиной)
- 1923–25 совместные выставки с бывшими членами группы «Бубновый валет» (1910–17) и написание декларации для их нового общества «Московские живописцы» под председательством Петра Кончаловского
- 1924–27 первый художественный обозреватель газеты «Правда»
- 1926–27 членство в «Ассоциации художников революционной России» (АХРР)
- 1927–29 направление в Париж Наркомом просвещения Анатолием Луначарским в качестве «культурного посла» для чтения лекций о советском искусстве и написания репортажей о французском искусстве для советской прессы. Участие в парижском Осеннем салоне 1927 г.
- 1930е участие в организации Союза художников, работа для музея Революции, творческие командировки в колхозы Украины и Северного Кавказа и на шахты Кузбасса
- 1932–79 членство в Московском областном союзе советских художников (МОССХ), впоследствии переименованном в Московский союз советских художников (МССХ), Московское отделение Союза художников РСФСР (МОСХ РСФСР) и Московское отделение организации Союза художников РСФСР (МОСХ)
- 1941–43 эвакуация в Ташкент в связи с войной. Работа в Узбекском союзе художников
- 1943 возвращение в Москву. Работа для музея Революции
- 1950е выход на пенсию. Продолжение активной живописной и литературной деятельности, включая участие в выставках, написание мемуаров и публикации в газетах и журналах.
- 1969 публикация книги *Воспоминания, встречи, мысли об искусстве*, Москва, «Советский художник»
- 10 января 1979 смерть в возрасте 91 года в Москве. Захоронение на Ваганьковском кладбище