

КОНЧАЛОВСКИЙ, МАШКОВ, ЛЕНТУЛОВ

Переходя к портретам ведущих бубнововалетцев, мы, разумеется, уже не сможем по-прежнему заострять интересующее нас начало «площадного действия». На первый план, естественно, перейдет индивидуальное развитие живописцев, которое начиналось отнюдь не примитивизмом и не примитивизмом заканчивалось. Уже через несколько лет даже основные участники бубнововалетского движения настолько отойдут от его характерного пафоса, что как будто даже забудут о его устремлениях и задачах. Еще позднее подобные устремления и вовсе покажутся им временным помрачением, своего рода «детской болезнью» или «грехами молодости», простительными в той мере, в какой они были быстро пережиты.

Да и тогда, то есть в самый разгар «болезни», отнюдь не все отмеченные ею художники в одинаковой степени годились для театрализованной живописи или «балаганной» игры. Особенно не годился, по-видимому, Кончаловский. Спокойный и «взрослый» мастер, образованный европеец, переводчик писем Сезанна, человек из «хорошего дома» — не чета безвестным провинциалам вроде Лентулова, Ларионова, Машкова, он казался совершенно несовместимым с обрисованным выше духом бравады или балагана. В то время как его товарищи по объединению «варились» в соку московской художественной жизни, Кончаловский предпочитал работать за границей, в Париже или на юге Франции, приезжая в Россию на бубнововалетские выставки и приуроченные к их открытию диспуты, где с величественным видом восседал за председательским столом, не снисходя до участия в прениях или докладах.

И все же Кончаловский оказывался центром организации. Его знакомства с французскими художниками обеспечивали бубнововалетским экспозициям приток французских произведений, он же сносился с Кандинским¹⁸², благодаря содействию которого почти вся группа «Синего всадника» присутствовала на «Бубновом валете» 1912 года. Председательство Кончаловского придавало «Бубновому валету» тот оттенок деловой солидности, даже респектабельности, которого совершенно не было у ларионовских предприятий, а его фамильные связи сообщали «Бубновому валету» налет домашности, характер своеобразного «семейного клана»; на правах «соревнователей» в этот клан входили Максим Петрович, Дмитрий Петрович, Софья Петровна, Виктория Тимофеевна и Ольга Васильевна Кончаловские — как значилось в «Отчете» «Бубнового валета» за 1911–1912 годы¹⁸³.

Весьма ощутимый оттенок «основательности» отличал в то время и произведения Кончаловского. Его живописи были менее свойственны широта или эмоциональная экспансия, характерные для живописи Машкова или еще более — Лентулова. Из всех мастеров «Бубнового валета» он обнаруживал, пожалуй, наибольшее доверие к натуре во всей ее чувственной полноте и материальности. Многочисленные холсты художника как будто сгущают или концентрируют ее подспудную энергию то в упрямой характерности мотивов, то в не менее упрямой их демонстрации перед зрителем. С этим связаны и особенности живописной манеры: по соседству с «невесомой» ларионовской живописью, поражающей «чистотой» фактуры даже в тех случаях, когда на сцену выходили особенно «грязные» разбеленные черная и охра, живопись Кончаловского кажется землисто-грубой и плотной, ее красочный слой как будто замешан не на масле, а на глине даже тогда, когда живописец работает не излюбленными им красками-землями (коричневой или охрой), но густой зеленой, фиолетовой или красной; эти «глины» выглядят оседающими и тяжелыми, иногда почти «жароупорными», придавая фактуре холстов особую керамическую твердость.

Стадию фовистской активизации цвета (у Ларионова она соответствовала натурным холстам 1907–1910 годов) Кончаловский проделал в 1908–1909 годах в пейзажах южной Франции. До этого за его плечами лежал путь рядового живописца «союзоского» типа, идущего от пейзажных этюдов в духе К.Коровина («Зима. Мельница на Кегострове», 1903, С.К.) навстречу полотнам, выдающим все более сильные впечатления от французов. Впечатления эти ложились до поры на ту же прочную «союзоскую» основу. Таковы были «Садик. Белкино» (1907, С.К.), не выходящий из рамок большого «союзоского» этюда, хотя уже и с импрессионистским очищением дополнительных фиолетовых и желтых, зеленых и красных тонов, или холсты 1908 года, написанные под впечатлением Ван Гога («Дома в розовом» из того же собрания). И такая же «сырая», как бы еще несложившаяся манера дала себя ощутить в южнофранцузских пейзажах 1908–1909 годов («Гора Лаванду», «Сент Максим. Пальмы», С.К.), где наблюдалась, с одной стороны, повышенная резкость цветового заострения, когда зеленая превращалась в изумрудную зелень, розовая — в краплак, а с другой стороны — еще союзоски тесное соприкосновение с мотивом: если в тираспольских пейзажах Ларионова цветовое обобщение было результатом волевого устремления художника, то Кончаловский искал предлог для такого обобщения как бы еще в самом изображенном мотиве, прибегая в поисках цветового силуэта, например, к приему изображения предметов против света.

В работах 1910 года сказались и непосредственные впечатления от ларионовских холстов. Они касались и композиционных приемов, и выбора красок в портретных этюдах и натюрмортах. Их результаты наиболее заметны как раз в самых значительных вещах, подобных натюрморту «Перец и пурон» или «Наташа на стуле» (обе — С.К.).

Первая из этих картин достаточно близко повторяет построение многих ларионовских натюрмортов того же времени, например, уже упоминавшихся «Ноготков и филокактусов». Здесь тот же поворот стола углом на зрителя, такое же косо направленное его линий, сливающихся воедино пространственные планы. Как и Ларионов, Кончаловский пишет свою постановку, стоя перед столом с предметами, а не сидя перед ним, как это делал Сезанн, благодаря чему изображенная сверху поверхность стола не столько уходит в глубину, сколько приближена к плоскости картины. Но еще важнее конкретные приемы письма: чисто ларионовские «пучки мазков», сосредоточенные по углам и переломам силуэтов, и как будто светлые ореолы вокруг предметов, лежащих на светлом поле. Кончаловский еще не прибегает к обводке черным, однако высветление фона вокруг более темных предметов играло у него совершенно такую же роль, прочно соединяя предмет с поверхностью холста. Разумеется, уже и в этом раннем натюрморте очевидно своеобразие руки Кончаловского: повышенный тональный контраст

светлой и темной частей стола, темных предметов и светлого фона, сосредоточение ярких цветовых ударов в центре изображения, что повышает его предметную весомость. Однако мы сознательно подчеркиваем в работах этого этапа как раз преемственные связи Кончаловского с Ларионовым, ибо подобные связи довольно скоро пресекутся. «Наташа на стуле» очевидно близка к ларионовскому типу жанрового портретного этюда. Кончаловский берет лишь фрагмент фигуры, срезая ее нижним краем картины и вплотную приближая к поверхности холста. Здесь впервые введена и разбеленная черная, соединены «бесцветный» серый тон рубашки и яркий малиновый фон. Наконец, появляется и черная обводка предметов, хотя это и не ларионовская «рисующая» обводка, проведенная единым движением кисти, но скорее лишь черные очертания фигуры, выступающие изпод наложенных сверху более светлых мазков.

В других полотнах того же 1910 года Кончаловский переходит к иной, но тоже по существу еще предпримитивистской линии (ей отвечала «стихийная событийность» ларионовских холстов 1908–1910 годов). Специфически испанская тема боя быков откладывалась в мироощущении будущего примитивиста лапидарным упрощением эмоций, обжигающе-горячих и сосредоточенных, а затем и не менее бестрепетным упрощением цвета. «Тавромахия» Кончаловского начиналась с конкретных натуральных эпизодов — изображения трибун и арены с точки зрения одного из сидящих на трибуне зрителей. И во Франции, в Арле, и в Испании, переезжая вместе с тестем Суриковым из одного испанского городка в другой, художник то акварелью, то маслом передавал открывающуюся из-за черных спин и шляп сидящих впереди него зрителей залитую солнцем арену с фигурами быка и тореадоров. Это были возбужденные и быстрые, скорее еще импрессионистские по духу цветковые наброски, где основное — общее впечатление от накаленной, хотя и черной толпы, от сгрудившихся в напряжении голов и спин, от ослепительных светлых колец трибун и песка арены со вспыхивающими красными пятнами мулет. В эскизе, ранее находившемся в собрании Е. В. Ляпуновой, мастер переходит от пейзажного к жанровому аспекту. Вместо толпы и трибун — уже только фигуры быка и торедро, изготовившегося для заключительного удара. Здесь еще напряженнее момент и, соответственно, исступленнее краски — черная сажа быка с окровавленным боком, пылающе-желтые мазки песка перед его рогами и мордой и огненная вспышка мулеты в опущенной руке тореадора.

Значительно дальше по пути примитивистского обобщения мотива Кончаловский пошел в нескольких жанровых портретах-типах, относящихся к той же теме. «Любитель боя быков» (С.К.) — портрет пожилого испанца в кресле — гораздо обобщеннее и резче не только «Наташи на стуле», но и натуральных эпизодов боя быков. Лицо и фигура выдают почти такую же элементарно-огрубленную манеру, что и висящий рядом лубок с изображением матадора и поверженного им быка, а обрубки рук напоминают приемы Ларионова в его наиболее радикальных солдатских сценах. В портрете матадора Мануэля Гарта (ГТГ) нас встречает почти уже ларионовская резкость натуры и не меньшая резкость кисти, как бы вступающей в единоборство с агрессивным мотивом. Перед нами — в упор изображенный мрачный субъект с глазами-плошками, лиловыми губами и энергично оттопыренным, почти что «бычьим» ухом. А к энергии модели приближается и воинствующая агрессивность кисти, смаху прокладывающей линии плаща, оконтуривающей прямоугольник носа и белки пронзительных и дерзких глаз.

И все же к программным примитивистским решениям Кончаловский подошел по возвращении в Москву, когда всецело окупился в окружающую Ларионова художественную атмосферу. Можно указать на ларионовских «Солдат» из собрания Эсторика или Хаттона (по-видимому, уже написанных к этому времени), как на прямой прототип большого «Боя быков» Кончаловского. И тут и там большую часть холста занимает изображенная сверху, как будто приподнятая земля, продолженная кверху забором, загораживающим глубину пространства. На ее фоне, как на лубке, размещены игрушечно обособленные друг от друга фигуры и пред-

меты, у Ларионова — обведенные черной обводкой бутылка, солдат, седло, фуражка и т. п., у Кончаловского — фигура черного пугала-быка на расставленных ногах, валяющаяся мулета, фигуры матадоров и зрителей. Сближает сама атмосфера «брутальных снижений», очевидная и в мотиве, и в приемах его изображения на полотне. Если у Ларионова предметы буквально «ходили ходуном» на авансцене картины, то у Кончаловского бык перевертывает матадора вверх ногами. И так же как тяжек и мрачен бык, поддевший на рога человека, тяжело-весна и кисть, как будто «утрамбовывающая» песок под его копытами грязно-зеленой смесью желтой и черной красок.

И все же уже и здесь намечались индивидуальные различия. Кончаловский доверчивее к изображенному им эпизоду, к самому виду страшилища-быка, воткнувшего рога в матадора. С другой стороны, если Ларионов, вспоминая о примитивах, имел в виду какую-то воображаемую им лубочную композицию, со словами, вылетающими из солдатских ртов, то у Кончаловского иные истоки: позднее он заметит, что быка ему хотелось «сделать характернее, не таким, как его все видят, а похожим на примитив, на игрушку»¹⁸⁴.

Вот эти отличия сохранялись у Кончаловского и в дальнейшем. Выше уже говорилось, что Ларионов был более привержен подвижной или фабульной, в широком смысле «событийной» натуре, в то время как Кончаловский (равно и другие «валеты») — к натуре неподвижной, нередко оцепенелой. Соответственно, иным был и набор примитивов, где, кроме игрушки, были и предметные вывески, и натюрморты с подносом или, наконец, портреты, сделанные руками ярмарочных фотографов. *Энергия живописи питалась уже не динамичностью натурь, но ее характерностью*. Последняя же опять-таки опиралась на выразительность примитивного художественного стиля. Для того чтобы сделать быка «характернее», надо было сделать его «похожим на примитив», говорил Кончаловский, а это сходство — продемонстрировать на полотне с поистине обезоруживающей откровенностью.

В портретах Кончаловского 1910–1912 годов персонажи так же открыто обращаются к зрителю, как и ларионовские солдаты или герой его «Автопортрета» 1910 года. Мы помним, что рецензенты связывали с этим качеством представления о «разрушении рамп» не только в театре, но и в живописи. Здесь было такое же стремление к театрализации и игре, к появлению на «балаганных подмостках» собственной персоной, а следствием оказывалось возникновение «портрета-роли», «портрета-амплуа» со всей вытекающей отсюда костюмировкой и гримом.

Но эта «роль» была уже не «скоморошьей маской», как в «Автопортрете» Ларионова, но маской посетителя ярмарочной фотографии. Таков Якулов с портрета Кончаловского 1910 года (ГТГ), на обороте которого написано *portrait d'un oriental* («портрет восточного человека»). Перед нами и в самом деле некий восточный персонаж в позе факира или заклинателя, гипнотизирующего зрителя недвижно-горячим взглядом, изгибом красного рта на синем бритом подбородке, как будто отгятыми от тела руками и ногами, клинками изогнутых ятаганов и сабель, одна из которых пересекает его собственную голову. На память приходят шпагоглотатели или фокусники, и художник активно усиливает подобные ассоциации, неправдоподобно переламывая конечности сидящей фигуры и как бы выкладывающая по отдельности на холст лицо и сабли, руки и ноги. При желании можно представить, что Якулов действительно «просунул голову» в соответствующую прорезь в декорации, на которой живописец предварительно «намалевал» развешанные сабли, красные подушки на зеленом диване и туловище мужчины в сером костюме и с как будто складными членами. Любопытно, что в этом полотне особенно последовательно удовлетворены все требования ярмарочной фотографии, начиная с обязательной оцепенело-фронтальной застылости, с глазами, уставленными в объектив, и кончая не менее обязательным «парикмахерским

комильфо»: чего стоят одни нафиксатуаренные усы и пробор Якулова, его белоснежный воротник или оранжевая жилетка!

В последующих работах Кончаловский как бы все более наращивал воинствующую «характерность» этой портретной схемы. Одной из ее сторон неизменно оказывалась все та же неподвижность персонажей. Если, по выражению А. А. Федорова-Давыдова, уже в портрете Якулова «человеческому телу придется неподвижность мертвой вещи»¹⁸⁵, то в других подобная же застылость достигала еще большей силы. Однако другая сторона — в открытой безапелляционности утверждения таких фигур на полотне портрета. В «Автопортрете с подносом» (ГТГ) щетина кисти, напитанная разбеленной сажой, как бы на наших глазах отсызывает «топорные» объемы фигуры, мазок за мазком укрывает трубообразные рукава и лежащие на коленях «руки циклопа», причем на первый план выступает еще не мерный «ход» и «ритм» этих мазков, но сам эффект огрубления натуры, ее воинствующей демонстрации на холсте. В автопортретах в костюме охотника или в испанской шляпе (оба — 1912, С.К.) еще более впечатляет «вколачивание» фигуры в формат холста. На первом из них художник представил себя в виде какой-то гигантской «бабы на чайнике» в колоколообразной, расширяющейся книзу овчиной шубе, заполняющей вместе с ружьем и собакой все поле изображения. Как и в «Якулове» и в «Автопортрете с подносом», громоздкая вылотную придвинута к переднему плану, отгороженному плоскостью фона от пространственной глубины. В особенности «прижата» к этому переднему плану полуфигура «Автопортрета в испанской шляпе», едва вмещающаяся в формат. Если тулья и поля глубоко надвинуты на голову шляпы и «богатырские» плечи «придавлены» верхним обрезом картины, то согнутая в локте рука как будто подперта нижним. Отсюда — распирающая мощь фигуры, составленной из лапидарно-обобщенных объемов и словно стремящейся раздвинуть стесняющие ее края холста.

Апофеоз подобного «нагнетания характерности» — в двух семейных портретах 1911 и 1912 годов, одному из которых П. П. Муратов дал название «черного», а другому — «сиенского» (оба — С.К.)¹⁸⁶. Характерность росла здесь еще и от того, что это были групповые портреты. Ведь групповыми очень часто бывали и мешанские фотографические открытки, на которых было принято сниматься целыми семьями. Мы видели, что уже в большой автопортрет Машкова на равных правах попал и Кончаловский, в «сиенском» же портрете Кончаловского присутствуют его дети Наташа и Миша и жена Ольга Васильевна. Иные из бубнововалетских портретов начала 1910-х годов образовывали в совокупности как бы некий «серийный», то есть продолжающийся из картины в картину «автопортрет» всего сообщества, персонажами которого могли становиться и члены бубнововалетского окружения, так сказать, «члены соревнователи», вообще «свои» или «наши» — живописец Жорж Якулов — сосед Кончаловского по *maison Piquitte* на Большой Садовой¹⁸⁷, вообще единомышленник, если не «соучастник» общего дела, или семейство Кончаловского уже и без самого художника. В этом последнем, «черном», портрете перед нами характерный примитивистский гротеск — семейство каких-то глиняных болванчиков, увеличенных до крупных размеров. Их ноги продолжаютя вплоть до нижнего обреза холста, а фигуры выставлены на первый план, не оставляя для зрителя никакого отступа от их животов и колен, свисающих рук и уставленных в объектив черных пуговок глаз. Они почти не опираются на ноги и держатся тем, что как бы прилеплены к переднему плану картины. В особенности фигура девочки кажется неуклюжей, хотя и симпатичной, куклой, выставленной на палке из-за ширмы, — ее толстые руки и ноги как будто болтаются, свисают вниз.

И та же демонстрация персонажей — в грандиозном «сиенском» портрете, где еще в большей степени доведены до великолепного балаганного гротеска та доверительная наивность и вместе трогательная серьезность, с которой, подобно фруктам на подносе, располагаются перед зрителем фигуры дородных супругов

и их не менее плотных детей. Босые «лапы» отца и девочки, ножки стола и дивана и здесь достигают нижнего обреза холста, подчеркивая авансценность композиции. Сохраняется и почти что вывесочная демонстрация «алаповатых» красок — розовой, зеленой, лиловой, и фотографическая расставленность или, вернее, «рассаженность» людей, как перед аппаратом в ателье, когда зрительский взгляд, передвигающийся вдоль поверхности картины, как будто пересчитывает элементарно-обособленные «предметы» — девочка, мальчик, тарелка с фруктами, женщина, фиаско с вином, мужчина в белом халате и кусок лилового дивана справа.

Помимо ярмарочной фотографии, внимание привлекали и другие образцы примитивов. Эскизы костюмов к опере А.Г.Рубинштейна «Купец Калашников» для театра Зимина Кончаловский исполнял откровенно «под лубок» («Шут Никитка») или под старую книжную миниатюру («Грозный в кресле»). Заглавные роли принадлежали, однако, подносам и вывескам, причем подносы, как мы уже видели, становились зачастую основными героями натюрмортов. Нередко потребность вдосталь налюбоваться столь радующим глаз предметом, как алый поднос с округлыми бортами и ярко-зелеными листьями посередине, становилась словно единственным стимулом возникновения работы. Так было в «Натюрморте с красным подносом» (ГРМ), где огурцы и морковь написаны эскизно и белло, словно спешащей рукой, зато поднос буквально «обласкан» кистью, широкой и сочной, написанной свежесмешанной краской. Еще чаще подносы или вывески как бы передавали живописи Кончаловского свои композиционные и живописные приемы. Мы уже видели, как в натюрморте «Хлебы на зеленом» Кончаловский откровенно шаржировал в фольклорном духе одну из популярных вывесочных композиций — пирамиду хлебов на черном фоне. В пейзаже «Чайная в Хотькове» (С.К.) мотив напоминает распространенные тогда пейзажные сюжеты на подносах, как это очень часто будет и в пейзажах Машкова того же времени.

Преобладание откровенной характерности подобных мотивов отличало и многие другие раннепримитивистские работы Кончаловского. По мнению П.П.Муратова, тот факт, что в этих полотнах «чисто живописная сторона отходит (...) на второй план перед явным характером», был «явным заблуждением художника»¹⁸⁸. Вернее, однако, находить в прямом интересе к примитивам колоритную особенность именно ранней манеры мастера, где приемы подносной или вывесочной живописи непосредственно внедрялись и в «чисто живописную сторону» его полотен.

Во многих работах 1910–1912 годов у Кончаловского возникала своеобразная «подносно-черная» основа. (Вспомним, что зеленые и алые краски «трактирных» подносов обычно располагались на черном лаковом фоне, необычайно усиливавшим их звучность.) В начале десятилетия такая основа давала себя ощутить не только в натюрмортах, но и в портретах, недаром П.П.Муратов назвал семейный портрет 1911 года «черным». «Есть нечто в этой работе от дымной черноты старой испанской живописи», — писал исследователь, упуская при этом из виду гораздо более близкие истоки, поскольку «чернота» оказывалась все той же, что и в других работах, примитивистской черной, заимствованной от подносов и вывесок. Уже и в «Якулове» коричневато-красные и зеленые «глины» Кончаловского воспринимались как «исчерна-красные» и «исчерна-зеленые», настолько очевидна была не только в прикованных к зрителю «восточных» глазах, но и в тяжело-пестрой живописи холста подносно-черная, хотя и достаточно скрытая, подпочва.

В других же портретах или натюрмортах подобная доминанта черного могла достигать и еще большей прямолинейности. В «Автопортрете с подносом» откровенно преобладает огрубляюще-черная краска, производящая в этом холсте, пожалуй, еще более шокирующее впечатление, нежели тяжеловесная застылость человека, усаженного на стул фотографа. В натюрморте «Пиво и вобла» (С.К.) живопись, как и в «Якулове» — «горячая» и такая же «исчерна-бурая». Как будто сквозь черный вар, с превеликим трудом пробиваются фиолетово-бурые краски

бутылок или мрачно-разгорающиеся коричневые земли стола. Живопись же подноса словно концентрирует эти приемы, соединяя лежащиеся по черному барашки «синего моря» и намалеванный по алому фону игрушечный черный пароход.

Пожалуй, венец такой «тяжелой» манеры – несколько натюрмортов с цветами 1911–1912 годов, подобных натюрморту с бегонией и клубникой или с красными гладиолусами (ГРМ)¹⁸⁹. Здесь такими же тяжелыми глинами, как и цветочные глиняные горшки, написаны (или почти что вылеплены) цветы гладиолусов или бегоний и их зеленые мясистые листья. Примечательно, что в «Гладиолусах» все эти горшки и листья так же напористо «выпирают» на авансцену большого холста и надвигаются на его нижний обрез, как «глиняные» фигуры из семейного «черного» портрета. Кончаловский по-прежнему высветляет фон около темных горшков, подчеркивая их землистую грузность. А черная краска оконтуривает каждое цветочное пятно, будь то мазки зеленых стеблей, листья или розовые лепестки гладиолусов, звучит в промежутках между горшками и стеблями, и даже в жарко-оранжевом фоне картины ощущается ее упорное присутствие.

Однако в 1912–1913 годах живописные приемы Кончаловского начинают существенно меняться. Энергия и напор натуры все чаще проявлялись не в демонстрировании характерного мотива, но в упорстве или напряжении, сокрытых в самом ее «материальном составе». Одновременно на смену сырой и тяжелой манере письма приходило уже более расчлененное «живописное движение» или более размеренная красочная кладка, в которой примитивистские устремления находили, пожалуй, еще более решительное выражение.

Это и была та «чисто живописная сторона», которая, по мнению Муратова, в 1910–1911 годах отходила «на второй план перед явным характером». В 1912 году, в связи с начинавшимся увлечением Сезанном, она уже с успехом соревновалась с этой «характерной» стороной натуры: на смену прежней потребности «пригвоздить» внимание силой отдельной краски, резкостью выражения и неотвязностью характера отдельных фигур является «поступательный ход» живописания, более равномерной, хотя от этого и не менее энергичной, красочной работы. Впечатление это начинало укрепляться с итальянских пейзажей 1912 года – «Сиена», «Сан-Джиминиано» (оба в ГРМ) и многих других. Именно в подобных вещах было особенно явственно жадное внимание мастера к пробивающимся изнутри силам натуры, ощущение упругих «ребер земли» (Муратов), однако эти силы как бы переливались в размеренное, но мужественное движение руки, в уверенную поступь кисти, переходящей от полотна к полотну. По-настоящему только теперь и развернулся у Кончаловского тот принцип серийной работы, о котором у нас уже заходила речь. «Кончаловский писал колоссальное количество этюдов ежедневно, – вспоминал позднее А.В.Лентулов, – не менее шестидесяти. Правда, мы все очень много и профессионально работали, но Кончаловский в этом был непобедим»¹⁹⁰.

В «Сиене» кисть Кончаловского мощно охватывает буро-охристые башни старого аббатства, уподобляя их выступам выжженной и высушенной солнцем земли, упрямо лепит крыши домов, или, напитанная зеленой краской, закругляет кроны приземистых деревьев. В поступи кисти видна упорная и вместе экономно-зоркая мерность, когда она, втирая охру земли и стен, спокойно идет к палитре за порцией красочной смеси и, не сбавляя темпа, вновь возвращается к холсту, к земле и к башням. «Ржавые» стены монастыря, ультрамарин небес, хранящий следы щетинистой кисти, мясистые купы деревьев с лиловыми стволами – это как бы одна материя, созданная природой и вызванная живописью, материя тугая и косно-плотная, источающая буйные, сокрытые в ее составе соки. И то же можно сказать о красках натуры и красках на палитре. Излюбленные мастером охра и сажа на конце его кисти – это одновременно и природные глина и камень. В «Сан-Джиминиано» густая примесь сажи делает охры особенно кроющими, осадистыми, как будто «льнущими» к стенам и крышам обступившего монастырь старин-

ного городка. Заглушенные сажей и разбелкой коричнево-серые или красновато-желтые охры как бы постепенно и упорно разгораются на полотне. Они несут и заряд живописного созидания — мазок за мазком — самой поверхности холста, и пафос постепенного воздвижения глинисто-каменных стен и крыш, площадок и объемов, громождящихся вокруг серых башен монастыря, грузно поднимающихся к серому небу.

К 1913 году этот живописный напор достиг своей кульминации. Созидательная активность кисти обретает особую напряженность, что сказывается в самом укрупнении живописной фактуры — стремлении рассматривать как фактурную единицу не отдельный мазок или пятно, как это было у Сезанна, но и более крупные участки, будь то купы зелени, стены или крыши домов. В «Кассисе» (ГРМ) укрупняются прежде всего мазки и красочные пятна — словно клубящиеся массы выжженной земли или зелени, огрубленные и упрощенные кистью. Черные стволы деревьев, их белесо- и сине-зеленые кроны, красные крыши домов еще менее расчленены оттенками и более лапидарны, чем в «Сиене». Кисть словно вязнет в красочных слоях и толщах, создавая брутальное месиво рыжей земли и зелени, красной черепицы и густо-синих пластов воды.

В трех натюрмортах зимы 1912/13 года — «Палитра и краски», «Печка» (оба — С.К.), «Сухие краски» (ГТГ) — этот живописный напор соединился с еще более явным — и еще тоже почти «сюжетным» — напором природы, что привело к возникновению, пожалуй, наиболее законченных примитивистских решений. Здесь снова возникал своеобразный спор между мотивом и живописью, какому мы уже были свидетелями в «солдатских» картинах Ларионова и который намечался у Кончаловского в «Портрете Матадора» 1910 года. Во всех трех полотнах — та самая «босхова кухня» живописных материалов или предметов в мастерской, которую современники встречали у живописцев-примитивистов — «досекинские тубы» и «скифский кувшин» с кистями, «жестянки с лаками», железная печка и ведра, а главное, изображенные предметы показаны тоже как «дикий табор», как необычайно агрессивная «разбойная орда»¹⁹¹.

Чрезвычайно характерны для примитивистских мотивов снижающие оттенки, заметные во всех трех картинах. Наклеенные обрывки газет или этикетки на банках возникли, разумеется, уже в специфической атмосфере кубизма, однако, с точки зрения ортодоксальных кубистов, они использованы здесь явно «не по назначению», ибо находятся «на своих местах»: либо как ярлыки на жестянках, либо как валяющиеся среди хаоса предметов куски газет. Художественное их значение другое — они должны привнести в высокую сферу живописи знакомые уже нам по искусству Ларионова «снижающие», или «уличные», интонации; среди ремесленно-грубых предметов, вроде железной печки или ведер, должны прозвучать и не менее приземленные, расхоже-обиходные слова: «нижегородско-самарского земельного банка», «Русское слово»¹⁹², «товарищество Мамонтовых» и т. п. Другое значение наклеек в том, чтобы подчеркнуто резко «держать» живописную плоскость. Кончаловский использовал здесь, как и в натюрмортах 1910–1911 годов (например, «Бегонии» или «Гладиолусы»), точку зрения сверху, с позиции стоящего у мольберта живописца, акцентирующую не столько глубину пространства, сколько поверхность изображения, однако агрессия сдвинутых в кучу, хаотичных предметов настолько велика, что возникает потребность буквально «припечатать» их к плоскости картины натуральной наклейкой бумажных ярлыков. Интересно, что такая композиция заодно как бы еще усиливает «снижающие» оттенки смысла; изображенные предметы небрежно сдвинуты в груды, составлены «на пол» или «в угол» (вспомним составленный наземь ларионовский горшок с цветами или его валяющихся «в углу» между землей и забором солдат), а в натюрморте «Печка» — это уже и вовсе обрывки газет или обрезки картона, в буквальном смысле «затоптанные под ноги».

Но не менее, чем мотив, энергичен и «ход» живописной работы. Укрупнение живописных членений достигает еще большей активности. В натюрморте «Печ-

ка» такими членениями становятся уже не столько мазки и массы красок, как в «Кассисе», но конкретные предметы — куски картона или дрова, разбросанные перед печью, и даже стоящие ведра или сама переносная печурка. Происходит как бы наглядное увеличение масштабов членений в пределах одной картины, что, как мы увидим ниже, было характерно в это же время и для Машкова. Особенно очевидно нарастание масштабов в «Палитре и красках», где единицами воспринимаются сначала цветные бумажки тюбиков, затем наклейки, бутылки и, наконец, поставленная стоймя палитра, а в «Сухих красках» — классическом образце работы Кончаловского в сезон 1912/13 года — кричащие пятна красок и жестяные банки с ярлыками.

В этой картине натура особенно резка и энергична. Глаз поначалу просто теряется в толчее «крикливого племени»: расталкивают друг друга бутылки и куранты для растирки красок, спорят сухие краски в банках, оранжевая и желтая упорно лезут вперед, оттесняя синюю и малиновую. Но еще упрямее — кисть живописца! Интересно, что художник как бы разделил здесь «голоса» природы и кисти, драматизировал их взаимоотношения, ибо работа кисти связана главным образом не с яркими — синей, желтой, оранжевой, — но с противостоящими им охрами, белилами и черной. Кисть, напитанная разбелкой или сажей, «вгоняет» на свои места толпу «прекословящих» предметов, властно оконтуривает цветные пятна, несколькими мазками огибают края предметов. И как укрупнились в этой картине членение холста и сама живописная работа! Глаз постепенно восходит от пятен ярких красок к объемам бутылок и банок и далее к жестянкам и кувшину. Ничего не осталось от «невоспитанной резкости» мотивов 1910 года, однако всем своим ходом работы мастера по-прежнему внушают впечатление примитивистской дерзости и силы.

У Машкова живописный размах достигал, пожалуй, еще большей широты. Сопоставляя Машкова с Кончаловским, Бенуа справедливо отмечал, что «более живописец» — Машков, что он — «образец живой творческой силы <...> темперамента <...> стихийной радости от работы»¹⁹³. Критик имел в виду почти безудержное «буйство» кисти, силу цвета и жадность к краске, как будто заполнявшей для художника всю окружающую среду. Однако отличия Машкова от Кончаловского касались и более принципиальных моментов, отнюдь не укладываясь в определения «еще стихийнее» или «еще темпераментнее». При одинаковом для всех бубновом увлеченном интересе к натуре, машковская живопись вставала в совершенно особые отношения к конкретным признакам вещей: если у Кончаловского движение кисти какой-то растительной связью оказывалось связанным с упругими силами природы, то у Машкова оно как будто отталкивалось от изображенных предметов, одновременно и утверждая на полотне их «видные» формы, и превращая их в ярко окрашенную бутафорию. В искусстве Машкова 1909—1912 годов гораздо ощутимее, чем у Кончаловского, на место чувственного окружающего мира становилась чувственная сфера живописи, зритель еще очевиднее встречался не столько с окраской предметов, сколько с цветом сырой, или «тюбиковой», краски, с фактурой и плотностью уже не фруктов, но представляющих их на полотне мазков. За этими мазками таилась, на первый взгляд, действительно «мертвая натура», царство безжизненного, хотя и яркого картонажа.

Предшествующая примитивизму активизация цвета приходилась у Машкова на ту же зиму 1908—1909 года, что у Кончаловского. Однако, если тот прошел эту фазу в южнофранцузских пейзажах, то у Машкова это была обнаженная натура, которую он писал либо в своей мастерской, либо в мастерской Серова в московском Училище живописи. Именно эти пронзительные холсты и переполнили, очевидно, чашу терпения руководства Училища, в результате чего уже весной 1909 года художник оказался среди исключенных. Холсты эти выглядели неожидан-

ными и в самом развитии живописца, являвшего собой еще недавно ревностного серовского ученика. На холстах 1908—1909 годов тела натурщиц загорелись всеми мыслимыми красками радуги. Из палитры изгонялась бархатистая серовская черная, заменявшаяся густым ультрамарином, фиолетовым краплагом и изумрудной. Если в серовской живописной манере цветовые оттенки сознательно обобщались в спокойном тоне, которым освещенное тело отделялось от темных волос или фона, то в машковской «Натурщице в мастерской» 1908 года (ГРМ) изумрудно-зеленая и фиолетовая, светло-зеленая и оранжевая не менее сознательно обострены в своей обнаженной звучности. Подобная приподнятость цвета на первых порах приводила к совершенному распаду объемов. Так, составленная из ярко-розовых бедер, зеленой талии и желтой спины, фигура «Натурщицы с кистью винограда» (1908, ГРМ) буквально разваливается на куски. Про один из таких безудержно-пестрых холстов Серов обронил пренебрежительное замечание: «Это не живопись, а фонарь». Тем не менее очень скоро живописец научился, не отказываясь от цветового заострения, избавляться от пестроты и добиваться единства красочных масс. В еще одной «Натурщице», возможно, более поздней (1909, ГРМ), светлая масса обнаженного тела, оконтуренная синей обводкой, воспринимается уже как единый розово-светлый объем, противопоставленный густо-зеленому фону драпировки. В этом холсте, написанном, очевидно, в своей мастерской¹⁹⁴, художник вплотную подошел к примитивистской манере, определявшей его полотна 1909—1912 годов.

Кульминация этой манеры приходилась скорее на первоначальную стадию примитивистского периода — на 1909 и 1910 годы. В примитивизме Машкова мы не могли бы различить тех двух этапов, отмеченных нами у Кончаловского, когда на первом преобладала характерная выразительность мотива, а на втором — примитивистский натиск кисти. Эти стороны повсюду выступали у Машкова в совершенном равновесии друг с другом, приводя к такой естественности и щедрости работы, каких еще не знала в ту пору живопись Кончаловского. Только немногие полотна 1910—1911 годов — наиболее «экстремистской» поры в выступлениях бубноввалетцев — давали преимущество примитивистской черной и «преобладание фабулы над живописью». К ним относятся отчасти «Портрет поэта» (С.Я.Рубановича? ГТГ)¹⁹⁵, еще более — «Автопортрет на фоне парохода» (ГТГ) и уж, конечно, «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского», где приемы «сюжетного примитивизма» получили наиболее развернутое у Машкова выражение.

1910-й год был временем наиболее тесного содружества художника с Ларионовым и Гончаровой. Как раз тогда все трое, включая еще и А. Михайловского, преподавали и работали в машковской студии, которая, как мы помним, и называлась в то время «школой Гончаровой, Ларионова, Машкова и Михайловского». Естественно, что живописец не прошел мимо примитивистских, в том числе и «солдатских», полотен, начинавшихся как раз в ту пору и произведших огромное впечатление как на вернувшегося из Испании Кончаловского, так и на других начинающих примитивистов. На палитру художника вернулась черная краска — уже не деликатная серовская черная, но примитивистская разбеленная сажа, откровенно вызывающая и грубая. Если лицо на «Портрете поэта» отчасти выпадало из общего стиля, исполненное с «традиционной серьезностью», то в живописи фигуры — в агрессивной резкости серых мазков, в характерно-примитивистской руке-обрубке — Машков достаточно явно ориентировался на ларионовские приемы.

Но два автопортрета — с Кончаловским и с пароходом — отражали уже собственно бубноввалетскую грань машковского искусства. Машков становился в ту пору средоточием тех настроений бодрости и силы, которые противопоставлялись «бубновыми валетами» утонченной усталости «декадентских» художественных проявлений. Сочетание борьбы и физических упражнений с искусством, декларируемое на первом из автопортретов, оказывалось сродни бубноввалет-

скому ощущению «движения живописи» как в большой мере и мускульной работы, «силы физической» (Грищенко), как движения не только руки и глаза, но и самого живописца – вспомним: «сзади, сбоку, поверх – летает <...> Илья Машков». Оба машковских автопортрета должно причислить не столько к собственно творческим, сколько к откровенно программным или, вернее, «игровым» картинам. Первая – это зафиксированное на холсте утверждение «театрализованного поведения» с его буффонадой и вызовом, концентрированное выражение той самой «смешливой обстановки», которая, по словам рецензентов, возникала вокруг выступлений бубнововалетцев. «Автопортрет с пароходом» (1911) – такая же оголенно-прямолинейная, и с тем же буффонадным оттенком, демонстрация приверженности Машкова к ярмарочной фотографии. Машков буквально воспроизвел, очевидно, написанную им самим декорацию с водой, пароходом и парусником. Заметим, что переломленный в локте рукав подобен у него самоварной или той самой пароходной трубе на фоне портрета, из которой валит загибающийся по ветру дым. Такие сюжеты современники, что называется, не ставили Машкову «в строку». Если «Якулов» Кончаловского, при всем программном использовании в нем эстетики ярмарочной фотографии, оставался вехой в искусстве художника, уже при своем появлении признанный такими ценителями, как Бенуа и Серов, то к автопортрету с Кончаловским Машкова современники отнесли подчеркнуто несерьезно, воспринимая его почти как афишу выставки «Бубновый валет» 1910 года, неразрывно соединенную с атмосферой балаганных мистификаций и коллективной бравлады. Что же до черной краски, преобладавшей в обоих автопортретах в неразбеленном и разбеленном виде, то в основных вещах даже уже и 1910 года она подчинялась открытому цвету, буквально заполнявшему полотно Машкова, а в 1911 году эта черная совершенно очевидно уходила на задний план, теперь уже прочно уступая дорогу насыщенной и бодрой краске.

В нескольких портретах 1910 года Машков развивал ту линию своих живописных исканий, какая сложилась в «Натурщице на зеленом», написанной сразу по выходе из Училища. Увлечение ярмарочным портретом оказывалось здесь не столь прямолинейным, заслоняясь живописной задачей композиционного и красочного слияния человеческой фигуры с плоскостью фона. В самой «Натурщице на зеленом» колени сидящей фигуры повернуты вдоль плоскости фона, чтобы никак не выходить из последовательно-плоскостного решения. Любопытно, что тому же приему сохранения плоскости мастер следовал тогда не только в живописи, но и в рисунках, независимо от того, были ли его листы подготовительными к живописным работам, как рисунок к «Натурщице на зеленом», или самостоятельными штудиями обнаженной модели, как, по-видимому, лист с натурщицей на табуретке (ГРМ). Обнаженные – чаще всего стоящие – женские фигуры охвачены в этих больших рисунках густым и упругим угольным контуром. Сюда не вводилось ни узоров, ни фонов, но белая плоскость листа ощущалась очень настойчиво.

Однако в живописных «узорных» портретах 1909–1910 годов эта плоскость уже откровенно приобретала у Машкова примитивистски-бутафорский оттенок. В портретах Е.И.Киркальди или В.П.Виноградовой (оба – ГТГ) очевидны попытки растворения фигуры в «узорочье» писаной декорации. Подобно Кончаловскому в «Якулове», Машков заменял живую фигуру «намалеванной» на холсте, но в отличие от «Якулова» важнейшей задачей становилась не индивидуальная характеристика, а создание живописно-орнаментального панно. «Портрет Е.И.Киркальди» – грубовато-пестрый ковер, где по желтому фону в соседстве с зеленым и розовым узорами написаны голова китайки и пятнистая лань, посаженная в профиль фигура женщины в синем и тарелка с яркими фруктами. Голова Е.И.Киркальди, очевидно, «просунута в прорезь ковра», да и то, чтобы она не особенно выпадала из окружения, художник «намазал» на ее щеках багровые пятна румянца и, не слишком заботясь о точности попадания, широкими мазками

«накрасил» брови и рот. В «Портрете мальчика в расписной рубашке» (ГРМ) слияние фигуры с бутафорским «намалеванным» фоном еще более последовательно и открыто. Это, пожалуй, уже и не ковер, а скорее декорация в стиле занавесов балаганов, расписанная гигантскими розанами на зеленом фоне. Малярного письма пунцово-красные розаны должны быть видны за версту, а среди них и фигуры гимнастов в расцветенных и узорных рубахах. Излишне упоминать, что, как и водилось на ярмарочных снимках, глаза машковского персонажа неотрывно уставлены в объектив, а потому уже совершенно неважно, что голова второпях «продета в отверстие» не в том направлении, куда повернута вся фигура. Главное не помешать живописцу лепить и лепить из краски чудовищные цветы и листья между ними, широкую сиреневую рубаху, а по сиреневому — без усталости повторять затейливые цветочные узоры!

В «Портрете дамы с фазанями» (Ф. Я. Гессе, ГРМ) перед нами уже не плоская, но объемная бутафория. На смену расписной декорации или ковра приходит здесь предметная обстановка того же мещанского ателье с тяжеловесным креслом и фазаньими чучелами на стенах. Картина могла бы служить аналогией уже не «Якулову» Кончаловского, но скорее его семейным портретам с неуклюжей кукольностью позирующих персонажей. Одновременно машковская картина пародировала и утвердившиеся в то время формы парадного портрета. Неверный ученик Серова, Машков осознает свое полотно как открытый вызов концепции серовского светского изображения. При этом эстетика ярмарочного портрета становится как бы орудием пародирования, опять развернутая с почти буффонадным азартом. Весь закомпонированный в овал портрет — нагромождение эффектной бутафории. Те же розаны, что были написаны на фоне в «Мальчике в расписной рубашке», заткнуты здесь за пояс нарядного платья с серебряным отливом и разложенными по полу широкими складками; к этому добавлено и шелковое кресло с кистями и подушками, а почти вельможному развороту головы и рук (вспомним у Серова «сидящую Гиришман» или «Морозову», 1908) выразительно вторят очертания пестрых фазаньих чучел с неуклюже повисшими хвостами.

Наонец, такой же бутафорский оттенок характерен и для мотивов машковских пейзажей начала 1910-х годов. Прототипами, разумеется, оказывались не декорации, но чаще всего пейзажные средники на подносах. Даже в более позднем «Пейзаже с городом» из музея в Баку, с его в общем уже сезаннистскими формами, Машков как бы обрамляет изображение закругленной ветвью сверху и тенью — снизу, добиваясь компактности «городского мотива». Два пейзажа из частных собраний в Киеве и Ленинграде еще более очевидно осмыслены как небольшие «подносные» мотивы. В особенности в последнем, необычайно изящном пейзаже с деревцем и домиком на холме (1911) из собрания С. А. Шустера живописец не только собрал изображение к центру, уподобив его наиболее элементарному пейзажному среднику для подноса, но даже затемнил углы, оставляя просвечивать там темную подносную основу и тем самым как бы сообщая мотиву вид овального закругления. Несколько пейзажей рубежа 1900–1910-х годов написаны, по-видимому, из разных окон расположенной под крышей высокого дома мастерской в Харитоньевском переулке. Это виды Москвы как бы с птичьего полета, с зелеными или заиндевевшими кронами деревьев, цветными или покрытыми снегом крышами домов. Само восприятие города еще недалеко уходит от «кустодиевской провинции» с ее характерными домами-игрушками с зелеными крышами и белыми стенами, с выступающими из-за домов и крыш луковицами церквей. Машков становится самим собой, когда привносит в такие пейзажи ассоциации с формами примитивов. В «Городском пейзаже» (ГРМ) заиндевевшие верхушки деревьев напоминают какие-то ярмарочные изделия из леденцов или разноцветной накрахмаленной ваты, из-за которых, как крашенные картонки, выступают зеленые и розовые стены домов. В других работах живописец стремился к компактности и упрощенности мотива, уподобляя свой холст пейзажам-«вставкам»,

украшавшим на ярмарках балаганные павильоны (они хорошо видны, например, на картине К.Маковского «Балаганы на Марсовом поле»).

Поистине, с удивлением замечаешь, что, выполняя свои «умерщвляющие» функции, то есть уподобляя человеческие фигуры и пейзажи то раскрашенным холстам или подносам, то цветным соломенным чучелам, живопись художника только и исполнялась жизнью, наливаясь соками и плотью; окинув взглядом эти слитые с узорами или оцепеневшие в кресле фигуры, зритель начинал с увлечением следить за самым передвижением кисти, покрывающей спорыми мазками голубое кресло и платье, желтые и рыжие бока фазанов. Но и обратно — каждым своим мазком эта кисть как бы заново обездвигивала фигуры, лишала их плотности и веса, превращая в собрание крикливо-пестрых картонажей. Не следует и доказывать, что подобный подход к изображенному был все же не слишком плодотворен для портрета или пейзажа. Не случайно, в портретах примитивистского периода задачи индивидуальной характеристики неизменно отступали у Машкова перед чисто живописными, вернее, примитивистски-стилевыми задачами. Вклад Машкова в развитие собственно портрета был поэтому в целом более скромным, чем Кончаловского, несмотря на машковскую фантазию, оригинальность выдумки и непосредственную красочную щедрость. И нечто подобное, хотя и в меньшей мере, происходило в начале 1910-х годов в пейзаже. В то время как у Кончаловского мотивы южнофранцузских и итальянских пейзажей всегда сохраняли упругую жизненность натуры, живые ноты машковских пейзажей были более связаны ассоциациями с искусством примитивов. Чем более острыми и неожиданными оказывались эти ассоциации, тем более звонкой и возбуждающей становилась и машковская живопись.

Зато настоящее царство Машкова составляли тогда же его многочисленные натюрморты. Понятно, что «мертвая натура» должна была всего менее противиться машковской интерпретации предметов. Более того, именно в этом жанре манера мастера становилась особенно живой и энергичной, воспринимаемая как яркое и приподнятое живописное действие. Если большие портреты, вроде «Жиркальди» или «Дамы с фазанами», как бы держали зрителя на том расстоянии, на котором общее решение портрета, его цветовые узоры и пятна оказывались все же более впечатляющими, чем создающее «движение живописи», то в натюрмортах мастер идет уже по иному пути. Прибегая к крупным размерам холстов и резко усиливая цветовую яркость, он еще решительнее, чем Кончаловский, укрупнял и «единицы» живописания, и тем самым его масштабы. В «серийных» экспозициях бубновалетцев, в том числе на выставках 1913 года, где натюрморты Машкова висели целыми рядами, это укрупненное движение становилось особенно ощутимо: в широком размахе подобных показов, в нагромождении предметов, как будто низвергающихся на зрителя со стен. Машкову, пожалуй, удавалось передать и впечатление чувственной жизни, и ощущение ее потока, при том, конечно, что каждый из предметов по-прежнему оставался муляжно-картонным и неподвижным.

Первое, что бросалось в глаза подходившему к этим полотнам зрителю — это по-фовистски приподнятая сила цвета, достигавшая в машковских натюрмортах особенно интенсивного звучания. Зритель сталкивался здесь, как сказано, не столько с реальным цветом натуры, зависящим от источника освещения и воздушной среды, сколько с цветом открытой краски, лежащей на поверхности холстов. Именно локальная яркость машковских пятен и напоминала современникам полотна Матисса, также писавшего в те годы вазы и блюда с фруктами и, как Машков, добивавшегося их очищенно-цветового воздействия. Однако в отличие от Матисса, подобное цветовое напряжение как бы «выявлялось» у Машкова самым активным напором его кисти. В натюрморте «Синие сливы» (ГТГ) эта кисть отчужденно и резко, почти враждебно лепит кричащие краской предметы. В изображенной среде без воздуха из них изгоняется все конкретное, кроме их

красящих пигментов — оранжевого, синего, лилового; краски словно уподоблены друг другу, ибо все вместе «уравнены в правах» с разбеленной сажей темного фона или светлой скатерти. Каждый из плодов оконтурен у Машкова напористо-черной обводкой, и это тоже и обособляет и уподобляет друг другу изображенные предметы. Кисть обводит черным синие сливы, разложенные вокруг оранжевой апельсина, оконтуривает мазками сажи тарелку с фруктами, окружая ее грудой ярких и тоже обведенных черным персиков. Как будто стиснутые или прочеканенные черными контурами красочные пятна становятся еще более броскими, ощутимо разрастаются в своих размерах.

Такие натюрморты являлись тогда триумфом не только машковской или фовистской вообще, но еще и московской красочности. Пожалуй, именно они, совместно с полотнами Лентулова, стали абсолютной вершиной приподнятой живописности московской школы, имевшей в своем активе уже и Архипова, и Константина Коровина. Машкову удавалось в эту пору убедить даже своего учителя Серова, еще недавно с подозрением относившегося к его новой манере: увидев на Осеннем салоне 1910 года машковские «Синие сливы», Серов написал М.А. Морозову: «Очень неплох был наш московский Матисс-Машков — серьезно. Его фрукты весьма бодро и звонко написаны»¹⁹⁶. Серову понравился, очевидно, не только живописный темперамент художника, но и то, в чем по-новому развивались и его собственные живописные приемы. Серов и сам умел в работах конца 1900-х годов соотносить открытое красочное пятно с оттенками черного и серого. Машков лишь намного повысил демонстративную силу подобных соотношений, перенес их из области природы в область открытой, чувственно-осознанной краски. Серов остался бы, наверное, еще более доволен машковской «Бегонией» (ГРМ), настолько по-серовски красиво сопоставлены там те же звонкие, но и бархатистые лимонно-желтые и красные пятна фруктов с серым тоном скатерти и фона. Разумеется, и здесь всем этим созвучиям сообщена совершенно новая обнаженность. Многочисленные градации серого тона — от траурно-черного в тенях до ярко-белого на изгибах скатерти — лишь оттеняют монолитную звучность фруктов (как бы сплошных кругляшей, которыми хочется постучать друг о друга) — напоенную силу сосредоточенной краски, наложенной незамутненным чистым слоем.

Стараясь дать подобному цвету максимально широкий размах и звучание, Машков прибегал к «преувеличенным масштабам» изображенных вещей. Действительно, натюрморты, написанные около 1910 года, проникались пафосом своеобразного гигантизма. Так, «Натюрморт с ананасом» (ГРМ) уподоблен гигантскому овальному подносу с не менее гигантским блюдом с фруктами; желто-зеленые, лиловые и красные фрукты, писанные по подносно-темному фону, — это какие-то красочные горы, сохранившие формы чудовищно-огромных мазков. В созданной в этой время целой серии таких «подносных» изображений фрукты — неузнаваемые в своей предметной природе — и влекут, и почти пугают «циклопической кладкой» красок, живут на холсте будоражающей зрение, но, казалось бы, независимой от природы жизнью. Грандиозные размеры подобных красочных образований — это размеры не столько изображенных предметов, сколько округлых кусков холста, обозначающих эти предметы на картине. Если изображался крыжовник или ягоды, Машкову было недостаточно написать их величиной с кулак, он еще объединял их в огромные кучи, яблоки — размером с небольшие арбузы — казались какими-то фруктами для великанов. Росли размеры (или номера) употребляемых художником кистей, величина мазков и самих полотен. В «Натюрморте с виноградом» (ГРМ) лежащие на широком блюде огромные яблоки равны по масштабу целой горке слив или крупной грозди винограда, в «Ягодах на фоне красного подноса» (ГРМ) тарелки с ягодами равновелики пространственным кучам этих ягод, разложенным перед еще более обширным подносом. Даже в более спокойной «Бегонии» в своем стремлении к укрупненным

масштабам художник объединил лежащие большие плоды в целые группы — размером с темно-зеленые листья в верхней части картины.

Наконец, не менее важным впечатлением от этих полотен оказывалась их «подносная» демонстративность — как будто на огромных подносах широко разворачивал живописец нагромождения хлебов и фруктов, тарелок и ваз. В то время как Кончаловский еще в пределах своего примитивистского периода переходил к сезанновскому пониманию пространства и планов, Машков в примитивистские годы всецело оставался во власти плоскостных композиций, подобных тем, которые преобладали в его ранних портретах. В натюрмортах, разумеется, такие композиции были не столь элементарны: если в портретах, вроде «Киркальди» или «Мальчика в расписной рубашке», человеческие фигуры как бы просто отождествлялись с фоном, в натюрмортах набор приемов был значительно богаче, создавая разнообразные плоскостные решения.

В нескольких ранних натюрмортах впечатление плоскостности достигалось простым приближением предметов к поверхности изображения. Горшки бегоний на натюрморте Серпуховского музея (около 1909) придвинуты как бы вплотную, в упор, из-за чего их нижние части оказываются срезанными форматом картины, а узорчатые крупные листья как будто распластаны по холсту. В «Натюрморте с цветами» (местонахождение неизвестно) всю нижнюю часть занимает узорный ковер, свисающий со стола параллельно холсту. Над ним — строго в центре изображения — возносится ваза с цветами, окруженная симметрично расположенными фруктами и обрамленная полукруглым завершением картины.

Художник скорее эмпирически нащупывал свои плоскостные композиции, чем добивался их продуманного решения. Чаще всего он бессознательно-наивно воспроизводил композиции подносов или вывесок, не слишком заботясь о последовательности результатов. При этом он отнюдь не стремился к воспроизведению других их особенностей, например, приемов красочной кладки, ибо цель его заключалась не в подражании, а в создании живописного апофеоза этих предметов, в гиперболически-шумном утверждении проникающего их фольклорного духа. Композиция «Натюрморта с арбузом» (1909—1910) из музея в Ташкенте напоминает гирлянду фруктов из подносного средника, разложенные на светлом фоне плоды объединены в причудливую цепочку пятен. В «Натюрморте с красным подносом» поверхность стола с разложенными на ней ягодами и стоящими тарелками выглядит резко приподнятой, почти параллельной картине (как «позем» в «Солдатах» Ларионова или «Бое быков» у Кончаловского), а над нею — красный поднос с зелеными листьями, поставленный на ребро и вместе с разноцветными кучами ягод непосредственно вписывающийся в поверхность.

Наиболее характерны для натюрмортов рубежа 1900—1910-х годов своего рода концентрические композиции. В «Синих сливах» вокруг оранжевого апельсина кругами располагаются сначала синие сливы, затем края тарелки и еще шире венец разноцветных персиков — образуется словно увиденная сверху овальная постановка, окаймленная еще и линиями стола, уходящего углом под обрез картины. В «Натюрморте с бананом» из Переяславского музея подобная же группа огромных плодов написана уже не на сером, а на темном фоне, исчезает уже и угол стола, и вся композиция выглядит овалом, заключенным в прямоугольник холста. Чтобы воспрепятствовать движению глаза в глубину за овалом, мастер помещает над ним то листву ананаса или банана, то виноград, а то и случайную тубетейку, как это было в «Натюрморте с тубетейкой» (ГТГ). Многие из этих предметов, в особенности тубетейка или виноградная гроздь, безусловно вводились Машковым уже в процессе работы, когда живописец замечал, что над овальной композицией возникает что-то вроде углубленного пространства. Наиболее выразительно такое концентрическое размещение в «Натюрморте с ананасом», где овальному расположению фруктов отвечает овальный формат огромной кар-

тины. Здесь присутствует и угол стола, как во «Фруктах на блюде», однако он уже мало заметен на темном фоне. Изображенная под углом гигантская группа фруктов, будучи заключена в овальное обрамление холста, воспринимается как совершенно фронтальная, почти декоративная гирлянда плодов, украшающая громадный тяжеловесный поднос.

Естественно, что, оставаясь плоскими, композиции машковских натюрмортов еще меньше, чем произведения Кончаловского, были наделены пространственной динамикой цвета и линий. Глубинные тяготения формы, унаследованные кубистами от Сезанна, оставляли художника равнодушным на всем протяжении его творчества. Если они и возникали в его полотнах, то совершенно стихийно, как результат употребления холодных и теплых тонов: в пространственной организации своих вещей Машков вообще, пожалуй, был более хаотичен и непоследователен, чем кто-либо из его друзей бубнововалетцев. Зато уже упомянутая «циклопическая кладка» составляла и дух и размах его живописания. В 1909–1911 годах, то есть как раз в апогее примитивистского напора не только у Ларионова, но и у Машкова, эта кладка была, пожалуй, и темпераментнее и шире, нежели живописная кладка Кончаловского. В «Синих сливах» 1910 года она даже в большей степени, чем в «Сухих красках» у Кончаловского, являла картину почти вызывающего единоборства разбеленной или неразбеленной сажи с кричаще-звонкими красочными пятнами.

К 1912 году относятся великолепные «Хлебы» из Русского музея — пример не только вывесочной композиции, но и почти брутального натиска питанной краской щетины. Рука и кисть живописца достигают в этом холсте какого-то «ухарского» напора, когда обводят ультрамарином по-прежнему бутафорские караваи и калачи, взятые крупнее натуре, с аппетитно поблескивающей коркой краски, или закрашивают зеленые и желтые цветы, похожие на базарные сласти, иссиня-бурые и искрасна-желтые бока пирогов и булок (так и тянет сказать «буланой» или «рыжей» мастей, раз уже речь идет о «бубновых» и прочих расхоже-уличных или даже трактирно-ярмарочных «мастях»). Заразительная живописность, бестрепетная, вызывающая смелость работы — вот что и увлекало и шокировало в подобных холстах Машкова. Со смешанными чувствами удивления и одобрения следил подошедший к картине зритель за тем, как хозяйничала на картине питанная краской кисть, пересчитывая и раскладывая картонные, но яркие предметы, как широко разворачивалась от вещи к вещи ее непрекращающаяся работа по закрашиванию все новых аршинов холста, которые художник готов был без усталости покрывать пастозно-сырой, но бодрой краской.

Однако живописное движение не сводилось у Машкова к движению мазка. Как раз эта «поступь кисти», пожалуй, наиболее рано, уже с 1912 года, начинает все более успокаиваться. Уже в рассмотренной выше «Бегонии» привычная резкость кисти уступала место более спокойной работе, а одновременно и цвет оказывался уже цветом не столько краски, уложенной на поверхность картины, сколько интенсивно окрашенных, токарно-круглых муляжных фруктов. И в то же время само живописное движение сохраняло свою гиперболичность еще и в вещах 1912 года, выражаясь не только в движении мазка, но и в более широких живописных ритмах. Один из таких ритмов — в полотнах с «концентрическими» композициями и овальными обрамлениями — заключался в передвижении глаза от самых малых ко все более крупным масштабам, когда силуэты и очертания предметов становились все монументальнее и шире, расходясь по поверхности полотен, как расходятся круги по воде. В «Натюрморте с ананасом» и многих, похожих на него, глаз зрителя передвигался от круглого ананаса в центре к округлому очертанию окружающего его кольца из яблок, далее шло еще более внушительное окружье огромного блюда, за которым следовало уже совсем исполненное кольцо разноцветных фруктов, в свою очередь вписанное в огромный овал картины. Подобное последовательное увеличение масштабов могло быть и не

всегда концентрическим, но тем не менее вполне наглядным. Например, в овальном «Натюрморте с фруктами» (1911) из собрания Б.М.Одинцова глаз начинал свое движение от крупных яблок, разложенных в ряд вдоль нижнего края овала, далее переходил к арбузу и тыквам, тарелке и вазе, а от нее — к монументальному овалу холста. Однако всего более впечатляли последовательно концентрические решения «Синих слив», натюрмортов с бананом или виноградом, где идея нарастания масштабов или расходящихся — не по воде, а «по живописи» — кругов находила наиболее законченное выражение.

Другой живописный ритм можно было бы связать с чисто вывесочным «пересчетом предметов»¹⁹⁷, о котором мы подробно говорили в предыдущей главе. Пафос количеств не менее показателен для Машкова, чем пафос масштабов. Художник для того и соединял свои ягоды в огромные кучи, чтобы создать более крупные единицы живописания: зеленая куча, желтая куча, красная, еще красная, красный поднос, еще две тарелки с черными ягодами. В натюрморте из коллекции Б.М.Одинцова — огромные яблоки, зеленая и желтая тыквы, арбуз, горшок цветов, тарелка с фруктами, еще огромная ваза с фруктами. В натюрморте «Хлебы» нескончаемо-обильной лавиной, как на вывеске, расползаются перед зрителем караваи и калачи, пироги и ковриги. Бока и корки наваленных грудой хлебов оконтурены густой ультрамариновой обводкой, превращаясь как бы в отдельные и все новые, нагромождаемые перед взглядом зрителя предметы. Подобные «единицы» Машкова крупнее, круглее, однообразно аморфнее, чем жестянки Кончаловского, лоскуты или наклейки Лентулова, однако и они с успехом членят значительно более стихийный и сырой, импульсивный «ход» машковского живописания.

Глаз зрителя, гулявшего перед наиболее полными машковскими экспозициями на выставках «Бубнового валета» 1913 года, должен был без устали «пересчитывать» нагромождающиеся перед ним бесконечные фрукты на блюдах, тарелки и вазы, подносы и тыквы, снова и снова подносы и фрукты. Постепенно зритель начинал расчленять машковские стены, сплошь «заклеенные» холстами, уже не только на изображенные подносы и блюда, но и на те подносы, которым уподоблялись отдельные холсты, аналогичные «Натюрмору с ананасом». Живописный «счет» машковского живописания начинал вестись, таким образом, не только на мазки или предметы, но и на сами полотна, нескончаемое обилие которых оказывалось одновременно и избытком живописи, и апофеозом вывесочного духа, и вместе — как бы уже метафорически — *триумфом материи и плоти, уже не только картонного, но и живого мира природы, жизнеутверждающе-радостного и сочного.*

Ранним картинам Лентулова этот натиск природы, да во многом и живописи, был совершенно несвойствен. И та и другая казались там более легкими, более красочно-эфемерными. Обращаясь к Лентулову, зрители переходили от пастозной — особенно в больших вещах — тяжелой и сочной кладки Машкова к более выровненным красочным плоскостям, а от округлых форм и подносных овалов — к «кубизированным» цветовым плоскостям и полоскам. Писавший о Лентулове И. Аксенов заметил, что в 1910-е годы художник выработал специфический тип картины как «большой светоотражающей поверхности, преимущественно квадратного очертания», красочная фактура которой становилась тем прозрачнее и легче, чем больше были ее размеры¹⁹⁸. В отличие от Кончаловского и Машкова, Лентулов сравнительно редко пользовался черной, не прибегал к контрастам темных фонов и ярких красочных пятен, поэтому плоскостное восприятие его холстов было еще более последовательным, а «живописное делание» заключалось не столько в накладывании мазка, сколько в воздвижении как бы совсем невесомых цветовых построений. И вместе с тем в полотнах Лентулова еще, пожалуй, полнее, чем у Машкова, находила отражение черта *живописного гиперболизма*, еще

более ярко выступало стремление слиться с «хоровым началом», отдаться коллективной фольклорной эмоции. В кругу художников-примитивистов как раз Лентулов оказывался эмоциональным антиподом Ларионова с его *персональной* одухотворенностью и живописной волей. «Восторженное удивление» (вместе с окружающей картину толпой) плодами своих рук и своей фантазии – ведущее лентуловское ощущение искусства. Не столько овладеть натурой, сколько раствориться в ее разнообразии и пестроте. В свои бубнововалетские годы Лентулов словно плыл в волнах художнического энтузиазма, вбирая эти волны в полотна с изображениями то женских фигур, то архитектурных пейзажей.

Как и его товарищи Машков и Кончаловский, Лентулов подходил к поре примитивизма достаточно сложными путями. Среди художников, оказавших на него наиболее очевидное воздействие, – Борисов-Мусатов и ранний Павел Кузнецов. В «Портрете четырех» (около 1908, С.М.Л.) четыре «мусатовские» женские фигуры, а в особенности фон картины восприняты сквозь призму типично голубо-розовской стилизации. Другим увлечением, по собственному признанию Лентулова, оказывался Малявин с его оранжевыми и красными платьями баб на фоне зеленой травы. Период, когда, сойдясь с Бурлюками и Ларионовым, Лентулов выставлялся на «Венке» или «Звене» 1908 года, был, очевидно, постепенным переходом от «союзовской» к постимпрессионистской цветности. Даже в более позднем «Портрете молодого человека в панаме» из музея в Алма-Ате (1910) понимание цвета еще достаточно близко к его пониманию «союзовскими» живописцами: повышенная сила цвета травы и панамы, рубахи, розовой на свету и густо-синей в тени, зависела от цветовой интенсивности мотива, переданного с той самой «незасушенной» свежестью, которая так ценилась у живописцев «Союза русских художников».

Но в большинство полотен 1909 и 1910 годов входила уже и чисто фовистская энергия цвета. В нескольких еще вполне традиционных по стилю, почти что «суриковских», написанных по мокрой бумаге акварелях, подобных «Багровому закату» (1909, С.М.Л.), реальные цветовые отношения обнажены и приподняты. Сюда же относится и «Автопортрет в красной рубахе» (ГРМ), где традиционно-объемное лицо соседствует с ярко-алым плоским пятном рубахи на не менее плоском фоне. Особенно характерна картина «Улица. Москва. Трамвай» (ГРМ), где сопоставлены открытые и звучные цвета, положенные не мазками, а как бы участками, залитыми ровной краской. Лентулов сближает взаимодополнительные пятна лилового и желтого, ало-малиновых трамваев и зеленых крыш. Своей привязанностью скорее к холодным – лиловым, малиновым, фиолетовым – краскам лентуловский фовизм и в 1910 году и позже тяготел не столько к французской, сколько к современной ему немецкой живописи, например, к некоторым пейзажам Габриель Мюнтер.

С наибольшей активностью этот цветовой переворот разразился в лентуловских южных полотнах. Следуя общему для поколения фовистов движению на юг и к солнцу, художник проводит летние месяцы на Черном море – в 1908 году в Алушке, в 1909-м в Ялте, в 1910-м в Сочи и т. п. Здесь, на фоне зеленой травы или зеленого моря он пишет лежащие и стоящие, обнаженные и одетые мужские и женские фигуры под солнцем. В «Трех мужских фигурах» (С.М.Л.) тела с опущенными и поднятыми руками протягиваются по полотну от низа до верха и, подобно машковской «Натурщице со статуей», буквально разваливаются на куски цветных рефлексов и пятен, лилово-розовых на солнце и ультрамариново-рыжих в тени. Полотна «Женщины с зонтами. (Купальщицы)» (ГТГ) «Купальщицы в шляпах» из частного собрания в Москве как бы подводят итог этим экзотическим южным мотивам и краскам ранней поры, устремленной к горячему и яркому цвету. Здесь уже открыто противопоставлены сырые и контрастные краски темно-синего неба и зеленого моря, желтого и розового зонтов; им под стать и ярко-алые и золотисто-желтые рефлексы на телах сидящих или лежащих под зонтами жен-

щин, розово-лиловые и охристые пятна самих этих тел, разделенные ультрамариновыми или крапачными контурами.

Уже в эту раннюю пору отчетливо определилось отличие лентуловского цвета от цвета других бубнововалетцев. У Кончаловского, и в особенности у Машкова, зрители сталкивались с пастозными мазками краски, с ее наслоениями или месивом на полотне, у Лентулова — с какой-то «жидкой поливкой», способной вызвать почти вкусовые ощущения. В то время как краски у Кончаловского казались замешанными на глине, у Лентулова они порой выглядят замешанными на патоке, напоминая размазанные поливки, украшавшие разноцветные ярмарочные лакомства. Под этими красками почти не ощущается никакой иной материальной основы: раздутые бока его зеленой и розовых тыкв как будто и образованы из сахарных красочных корок-полосок («Тыква и лейка» из Николаевского музея). В особенности это касается густой малиново-розовой краски («крап-роза»), сделавшейся, по замечанию И. Аксенова, «наиболее пылкой привязанностью живописца на протяжении всего его раннего творчества»¹⁹⁹.

Уже в это время, в полотнах 1910 года, у Лентулова появились и первые примитивистские интонации, сказавшиеся в самом обращении к неким архаическим художественным прототипам, старинным изображениям апостолов и пророков. Возможно, под воздействием Гончаровой художник исполняет серию религиозных композиций, подобных «Распятию» или «Греку» (оба — С. М. Л.). Огромного «Грека» Лентулов определил позднее как эскиз монументального характера, «изображавший восточного человека с красной повязкой на голове, как носят турки, которого вполне можно было перенести на стену для альфреско»²⁰⁰. Впрочем, у Лентулова целиком отсутствовало историко-культурное воображение, столь развитое у Гончаровой, равно как и напор духовной экспрессии, переполнявший гончаровские апостольские лики. Лентуловский «Грек» — все та же сырая и горячая живопись с натуры, фигура экзотического натурщика со скрижалью в руках, в лиловых и розовых одеждах, с крапачной повязкой и зелеными тенями на голове.

Более отчетливая примитивистская черта — своего рода живописный гиперболизм, который, как и у Машкова, оборачивался у Лентулова обескураживающим гигантизмом форм в монументальных натюрмортах или фигурах. Уже упомянутая фигура «Грека» или «Три мужские фигуры», представленные на «Бубновом валете» 1910 года, были крупнее натуры. И такие же размеры отличали натюрморт «Бутылки» (С. М. Л.) или, по воспоминаниям Лентулова, изображения женских и мужских обнаженных фигур, по-видимому, до нас не дошедших. Грандиозные «Чемоданы» (С. М. Л.) или «Тыква и лейка» — хаотические нагромождения картонных предметов: чемоданов, горшков, леек и тыкв, похожих на цветные китайские фонари²⁰¹. Предметы настолько велики, что не помещаются на обширных холстах, предстают фрагментами какой-то сваленной в кучу бутафории для великанов, обильно политой потоками малиновой и густо-синей, зеленой и розовой краски.

И все же и этот ранний гиперболизм масштабов оказывался, пожалуй, лишь предвестием основных примитивистских произведений художника. Они будут созданы в 1913—1915 годах, после того как зимний сезон 1911/12 года Лентулов проведет в Париже, уже более тесно знакомясь с французской живописью. Впечатление от французского кубизма были, по-видимому, необходимы для него, чтобы, с одной стороны, преодолеть все ту же, что и у других бубнововалетцев, «невоспитанную» сырьность холстов 1910 года, а с другой — произвести нечто внешне похожее, но внутренне противоположное кубизму в больших панно 1913—1915 годов.

В Париже Лентулов работает в мастерской Ле-Фоконье, в одном кругу с кубистами Леже, Метценже и Глезом²⁰². Он как бы добровольно надевает на себя кубистическую схиму, целиком подавив свое природное влечение к цвету. Кубистический «Автопортрет с женой» (С. М. Л.) исполнен в пепельно-угольных сум-

рачных красках, чередующих темно-фиолетовые, темно-серые и темно-зеленые площадки. О степени его тогдашнего увлечения кубизмом говорят и слова Лентулова из позднейших воспоминаний о путешествии по Италии (весной 1912 года) и о «Тайной вечере» Леонардо: «Я радовался, и слезы восторга душили меня от полноты сознания, что сила впечатления от этой вещи обязана на 50% кубистическому состоянию ее рельефа»²⁰³. И все же французские живописцы высмеивали его кубизм *à la russe* и были совершенно правы, ибо тот же «Автопортрет с женой» — целиком наивно-предметная традиционная живопись, только пропущенная через напускную мрачность кубистических площадок. По замечанию И. Аксенова, Лентулов со времени своего краткого знакомства с западным кубизмом только еще более утвердился в своих «азиатских» симпатиях и всякое французское новшество стал воспринимать как нечто заранее подлежащее опровержению²⁰⁴.

Первое, в чем оказались основательно опровергнуты вывезенные из Парижа кубистические приемы, — это лентуловские «игровые картины», исполненные для выставки 1912 года. По сравнению с «игровыми картинами» Машкова (автопортреты с Петром Кончаловским и с пароходом) это было нечто еще более «весело-несуразное». Одна из картин, согласно воспоминаниям современников, изображала «мозги критика Яблоновского» (после того как этот критик позволил себе высказаться не в пользу «Бубнового валета»²⁰⁵), другая, по словам самого художника, — «психологический портрет» М.П. Лентуловой, где «все окружающие плоскости записаны эпизодами из ее жизни»²⁰⁶. Такие же кубизированные плоскости картины «Апофеоз отечественной войны 1812 года» из собрания В.С. Семенова «записаны» (если верить Лентулову) эпизодами из войны 1812 года. Как раз с «Апофеозом» и связано было упомянутое выше происшествие на бубнововалетском диспуте: один из зрителей потребовал от художника объяснения его картины, и Лентулов с веселой готовностью проделал то, на что не пошел бы ни один из завзятых кубистов: появившись наутро на выставке в амплуа уже не живописца, но «раешника» (вспомним опять о Федотове начала 1850-х годов), он разъяснил перед публикой «кубистический ребус» картины, указав на «кусочек пожара Москвы», в одном из углов — на «мародеров, громящих лавки», в другом — на силуэты Александра, Наполеона на коне и т. п.²⁰⁷.

Другим «опровержением» оказывалось уже собственно живописное переосмысление приемов кубизма. После того, что говорилось о Кончаловском и Машкове, нечего и объяснять, что уж Лентулову и подавно была незнакома сосредоточенная пространственная динамика кубизма. Еще более последовательно и явно, нежели Кончаловский, он использовал кубизированные живописные членения для движения не вглубь, «авширь»: не концентрируя усилия для выявления пространственного ощущения предметов, как это делали кубисты, но экспансивно следя за их живописным распространением по плоскости. Здесь выяснялось, что художнику ближе не сурово-аскетические интонации французов (в духе которых был выполнен его «Автопортрет с женой»), но скорее более оптимистические и легкие, подобные тем, какие выступали на первый план в знаменитых «Эйфелевых башнях» Делоне, недаром прямыми «цитатами» из этого мастера звучали некоторые куски лентуловского «Апофеоза отечественной войны 1812 года».

В полотнах 1913–1915 годов не остается и следа от сосредоточенной строгости кубизма. Всей атмосферы «кубистической схимы» парижской зимы здесь словно и не бывало. Художника как будто опять «прорвало» на интенсивную и свежую краску, на те же ультрамариново-густые и розовые тона, что и в полотнах 1910 года. В «Портрете М.П. Лентуловой в синем платье» (1913, С.М.Л.) перед нами все те же осязательно-чувственные красочные составы: насыщенно-синий — платья и анилиново-розовый — чепца, и такие же алые, зеленые и желтые площадки — в лепестках и листьях цветов за спиной фигуры. Художник почти что забыл и о самой кубизации формы, лишь очень осторожно расчленив на грани

лицо и более заботясь о портретном сходстве, чем о единстве фактуры картины. В натюрморте «Самовар» (ГРМ) лентуловская кубизация гораздо ощутимее. Однако живописец, по существу, «раскладывает» не форму, но только цветовые оттенки, из-за чего полотно оказывается составленным из разноцветных полосок и треугольников по-прежнему почти «на вкус» воспринимаемых цветов. Зритель с трудом способен опознать стоящий самовар, стакан на блюде, вазу и блюдо с фруктами, ибо его взгляд прикован к различным оттенкам «цветного сладкого», разложенного по холсту или по столу вокруг самовара, — то это размазанное розовое, то светло-или темно-лиловое, то зелено-голубое. Кульминация такого звучно-поющего и вместе с тем осязательно-вещного ощущения цвета — в наиболее кубизированном (разумеется, по-лентуловски), почти совсем беспредметном «Натюрморте с синим кувшином» (1913, ГТГ). Пожалуй, здесь можно было бы усмотреть параллель Кандинскому, если бы на месте всецело «духовного», почти «трансцендентного» цвета, присущего этому мастеру, не оказался целиком осязаемый «вещественный цвет» все тех же раскрашенных бумажных полос. Мы помним, что у Машкова картонными казались изображенные фрукты, в то время как живопись отличалась и плотностью, и весом. В «Синем кувшине» бутафорской становится, пожалуй, и сама лентуловская живопись — зеленые, розовые, красные и синие треугольники и излюбленная живописцем сладостно-звучная цветная полива ярко раскрашенных фруктов.

Основополагающий принцип лентуловских полотен 1913—1915 годов, высказывавшийся самим художником, — «цветодинамика». Архитектурные пейзажи, портреты, натюрморты пронизывает активное цветовое движение. Их формы расчленились на легкие, словно «бегущие» цветовые лоскуты или площадки, причём эта динамика то равномерно распространялась по холстам, с чередованием сгущений и разрежений живописного ритма, то концентрировала живописные формы в центре, откуда волны движения расходились к краям полотна.

Такие пейзажи лета 1913 года, как «Дача в Кисловодске» (С.М.Л.), демонстрировали господство первого приема. Перед нами не столько пейзажное целое, сколько пейзажный фрагмент, составленный из звучных членений цветистой и легкой южной архитектуры. В картине словно и нет композиционного центра, и разноцветные — зеленые, красные, охристые — площадки стен или крыш как бы проходят перед нашим взглядом от одного до другого края картины.

Однако в большинстве работ преобладало сосредоточение живописных членений в центре. В пейзаже «Гурзуф» (1913) из собрания С.А.Шустера цветные треугольники и кубики зданий сгущены на втором, срединном плане картины, а на ближайшей к нам и на дальнем планах они разрежаются, открывая широкие массы земли, горы или неба. Еще очевиднее такое же построение в «Натюрморте с синим кувшином», в натюрморте «Розы» из собрания А.Ф.Чудновского, в некоторых портретах, подобных «Женщине с гармоникой» из собрания В.С.Семенова, и в важнейших полотнах-панно 1913—1915 годов — «Василий Блаженный» или «Звон. Колокольня Ивана Великого» (оба в ГТГ).

Сама идея «цветодинамики» оказывалась исходно связанной у Лентулова с ощущением близости живописного цвета и музыкального звука. Художник рассказывал в воспоминаниях, с каким интересом он относился в те годы к попыткам А.Н.Скрябина найти зависимость между цветовыми и музыкальными созвучиями, с тем чтобы использовать ее для «озвучивания» живописи или еще более — для «оцветивания» музыки. Скрябин охотно консультировался со знакомыми ему живописцами, в том числе и с Лентуловым, стараясь определить не только субъективные, индивидуальные для каждого, но и объективные, то есть вполне обязательные, соответствия, и очень огорчался, когда художники не подтверждали его предположений²⁰⁸. В некоторых лентуловских холстах все это как бы непосредственно проиллюстрировано самими сюжетами. Это и «Женщина с гармоникой»,

где гармоника в центре картины — одновременно и источник звуков, и сосредоточение цветовых членений, распространяющихся затем по всему полотну. Это и «Звон. Колокольня Ивана Великого», где издаваемые колоколом звуки, подобно цветовым кругам и лучам, расходятся до краев холста. Таковы же композиции «Натюрморта с синим кувшином» и в особенности панно «Василий Блаженный» и ряда других работ. Главное в том, что в центре — например, мехах и планках гармонике — цветовые членения сгущены или сжаты, представляя как бы исходную концентрацию зеленых и густо-малиновых, лиловых и розовых граней, а затем идет широкий разлет во все стороны более легких и звучных, как бы вырвавшихся на свободу и потому набирающих силу цветов, воспринимающихся теперь уже не только «на вкус», но и «на слух».

По-настоящему примитивистскую окраску эта «цветозвукодинамика» Лентулова приобретала, пожалуй, в его больших — ненатурных — полотнах-панно. Здесь — аналогия с Ларионовым и Гончаровой, у которых средоточием примитивизма также становились, как мы помним, прежде всего ненатурные работы, вроде «Парикмахеров» или «Евангелистов». Лентулов тоже как будто обобщал в этих панно цветовые опыты портретов, натюрмортов, небольших пейзажей, давая им еще большую последовательность, почти программность.

Все дело опять в открытой гиперболизации приема, рассчитанного на коллективного зрителя и преподносимого с веселым вызовом. Отличие от натуральных холстов — в усилении впечатления «делания», «рукотворности» большой картины. Лентуловская «вещественность» цвета в работах 1909–1910 годов, похожего на «сладкую поливу», в холстах 1913–1915 годов как бы расслаивалась на самостоятельные линии, из которых натурная брала на себя скорее чисто цветовую «звучащую» сторону, в панно же, напротив, заострялось чувство «предметности», почти осязательности цветовой фактуры. Стараясь это всемерно усилить, художник вводил в такие картины то золотую или серебряную (иногда и рельефную, как это бывает на поверхностях иконных окладов) фольгу, то бронзовый порошок. Рядом с наклеенными кусками фольги цветные площадки, нанесенные масляной краской, тоже начинали казаться наклеенными, а сама картинная плоскость — рельефной. Ее надо было не только «прослушивать», но как бы и с увлечением «ощупывать» глазами. Цветодинамика в этих полотнах представляла вполне «определенной». Они более, чем другие изображения, казались не только «видом» тех или иных старинных сооружений, но и «делом рук» создавшего их художника. «Живописное делание» превращалось из «вмазывания мазков» в возбужденную клейку полос и узоров, золотых и серебряных звезд, а вся картина приобретала сходство с цветным бумажным изделием, распластным на широком холсте.

Гиперболизация приема проявлялась и в чисто количественном цветовом нагнетании (особенно это относилось к любимой Лентуловым «красной-розе», которая, по словам Аксенова, «неуклонно пыталась аннексировать возможно большие территории»²⁰⁹). Цвет, переставая быть «натурным», приобретал декоративную нарядность. Одновременно он, не теряя интенсивности, делался и более легким и выразительным. По меткому замечанию того же критика, картины Лентулова оказывались «тем лучше, чем больше был их подрамок».

И, наконец, оттенок гиперболизма — в самой «способности удивляться» увлекательной красочности мотива. Подобно тому как Кончаловский и Машков умели неумоимо любоваться колоритностью вывесок или подносов, выразительностью базарных фотографий, Лентулов не менее увлеченно упивался в своих панно фольклорной красочностью старинной архитектуры. Художник улавливал какую-то действительную черту в старинных церквях и колокольнях, которые и строились когда-то «на удивление» и «на диво». Его холсты совлекали с их вида плену равнодушной привычности, оголяя их удивляющую, головокружащую пестроту.

Рассказывая о работе художника над «Василием Блаженным», М.А.Лентулова говорила о его живом восхищении знаменитым московским храмом. Ему хотелось увидеть собор «как бы сразу отовсюду, со всех сторон». «Десятки раз ходил он кругом него, запоминал его причудливые ракурсы», стараясь «передать эту сказочность, эту безудержную фантазию формы и цвета»²¹⁰. Сам Лентулов упоминает и об иных истоках картины, в которой «пестрые как Петрушки купола чередуются с наклеенными блестящими цветными бумагами». В ее стиле, как и в росписях для армянского бала, о которых уже говорилось²¹¹, использованы, по его словам, и впечатления от современных турецких лубочных картинок, «которые я очень люблю и которые также подкрашены золотом и анилинами различных цветов, глубоко-зеленый, синий, цвет бирюзы и бордово-пунцовый»²¹². И в том и в другом случае речь, следовательно, шла о впечатлениях от примитивов, ибо, как уже говорилось, в раскраске «Василия Блаженного» Лентулов тоже улавливал отчетливую фольклорную ноту, а главное — и те и другие восприятия живописца восходили к примитиву «русско-азиатскому по своему духу». (Любопытно, что, записывая в 1930-е годы свои «Воспоминания», Лентулов целиком присоединился к тому, что Гончарова говорила еще в 1910-х годах: по его словам, французское и русское новое искусство имело «общее веяние, одновременно и адекватно питавшееся соками искусства Востока (Китая и Японии), по существу, более близкого психике русских художников с примесью азиатской крови»²¹³.)

Великолепное лентуловское панно «Василий Блаженный» — и впрямь что-то среднее между диковинным «азиатским» городом и экзотическим огородом. Ее архитектура пестра, бесконечна, растительна. Над хаосом ее форм увлеченно бьется живописная забота художника: вот он клеит на синие главы золотые бумажные звезды, вот подписывает узоры на стеснившихся витых колонках. Ему хочется передать не только «причудливые ракурсы» собора, но и движения теней, падающих на «заросли глав» (слова И.Аксенова). Формы этой картины напряженно сгущаются в центре (еще в большей мере, чем в «Натюрморте с синим кувшином» или в «Женщине с гармоникой»). В ее середине — непролазные джунгли цветных лоскутов и наклеенных звезд, стебли витых колонок и зеленая ботва закомар. Однако к краям — просторнее и светлее. Внизу — это пилоны в основании здания, а наверху разлетаются в стороны широкие плоскости неба — густо-черного, синего и голубого.

В картинах, подобных «Василию Блаженному», у Лентулова вырабатывался взгляд на окружающий мир, аналогичный тому, который мы отмечали в натюрмортах Машкова или портретах Кончаловского. Мы помним, что Кончаловский смотрел на своих персонажей как бы «сквозь призму» ярмарочной фотографии, переноса на них ее застылость или фронтальность, что Машков воспринимал предметы из натюрмортов тоже как бы «глазами подношной росписи» или симметричных вывесочных композиций. Лентулов глядел на реальный архитектурный пейзаж «глазами архитектурного примитива», распространяя на окружающий ландшафт ту самую «располованность», кружащую голову пестроту, какие он находил в старинных церквях и колокольнях. В «Василии Блаженном» ликующее столпотворение красок захватывает не только членения храма, но и такие же располованные небеса, которые оказываются либо декорацией, либо занавесом, на фоне которого и движутся и спорят как будто сгрудившиеся к центру формы. Вернее же, что плоскости собора и неба — одного и того же живописного состава. Художник или видит, или, вернее, «хочет видеть» в формах излюбленной им старинной архитектуры чуть ли не все, что попадает в поле его зрения. Ведь нечто очень близкое можно было бы усмотреть и в натюрморте «Самовар», где полосатый самовар уподоблен собору с уходящим под обрез картины куполом, а фон расцветен такими же синими полосами, что и небо в «Василии Блаженном».

Но еще убедительнее подобное восприятие городского пейзажа в картине «Москва-Москва» (1913, ГТГ), как называл ее сам художник, — работе, которая,

по его словам, «прошла <...> гвоздем» московской художественной жизни сезона 1913–1914 года. Ту роль, какую в архитектурных пейзажах Парижа у Делоне играла Эйфелева башня, выполняли у Лентулова «Иван Великий», «Красные ворота», «Василий Блаженный». Их формы настолько распространяются здесь на всю панораму, что среди них почти исчезают стены и крыши столь многочисленных в Москве доходных домов. Художник недаром назвал этот пейзаж «синтетическим». «Москва-Москва» «сорока сороков» церквей и церквочек стала для мастера еще одним олицетворением фольклорного целого, за которым угадывается и образ какой-то более широкой, словно вселенской целостности. А основа синтеза – не только в формах, но и в красках старинных сооружений, в багровых красках «Красных ворот», поддержанных таким же багровым небом.

По сравнению с «Василием Блаженным» в «Москве» появились и некоторые новые оттенки. Сквозь «синтетическую фольклорность» в ней пробиваются и ощущения нового урбанизма, почти планетарности, – с выражением напряжения в самой стесненности бесчисленных «толпящихся» граней. В отборе красок уже нет ликования предыдущей картины. Стоит посмотреть, как много в этой работе, по сравнению с другими лентуловскими холстами, сгущенно-черных экспрессивных акцентов, соседствующих с открыто красными, зелеными, желтыми.

И все же «Москва», – пожалуй, вершина лентуловского примитивистского гиперболизма, а вместе и средоточие всей бубнововалетской «стихии зрелищного энтузиазма». Основное настроение картины – азарт и дерзость глаза, продирающегося сквозь хаос членений и красок. Глаз бьется в сгущениях цвета, вырываясь к движущимся площадкам церквей и стен, охватывая и овладевая всем зрелищем сразу. Кажется, что сама «энергия смотрения» и создает эти сгущения граней, разбрасывает и передвигает на холсте серебряные и густо-малиновые формы.

А одновременно это и вершина лентуловской «цветодинамики». Движение на полотне принадлежит уже не к центробежному, но к «панорамному» типу (к которому принадлежала и динамика «Дачи в Kislovodске»). Если «Василий Блаженный» можно рассматривать как приближенный фрагмент композиции «Москвы», то саму «Москву» – как фрагмент панорамы, где движение продолжится и вправо и влево от краев полотна. Развитие цвета идет не от центра к периферии, но от одного до другого обреза картины. Как будто бы тени облаков проползают по лоскутам распростертого города, где подле Красных ворот, подобно багровым пожарищам, сгущаются темно-малиновые пятна, среди которых словно мелькают и угольные головешки, затем бегут на свету зеленые или белые ярлыки домов, за которыми опять наступают сгущенно-малиновые потемки.

Картины 1914–1915 годов – панно «У моря», «Звон» и «Нижний Новгород» – во многом уже переходили за эту вершину. Кое в чем они еще остаются в пределах примитивизма, однако другими сторонами как бы уже ориентированы в будущее, предвосхищая работы второй половины десятилетия. Постепенно спадает фольклорный энтузиазм, и рядом с задачами, характерными для 1913 года, появляются уже и новые, весьма определенно изменяющие всю направленность лентуловского искусства.

Пожалуй, только «Автопортрет» 1915 года (ГТГ) в значительной мере еще повернут к примитивистской эпохе. Его, как и «Москву», можно было бы сделать либо эпиграфом, либо, вернее, эпилогом к той недолгой живописной эпохе, которая прошла перед нами в «солдатах» Ларионова, в фигурах ярмарочных портретов и подносах Кончаловского и Машкова, в архитектурной зрелищности Лентулова. Эта картина как бы суммировала все различные эмоциональные тяготения примитивистов, соединив их в одно своеобразное целое. На выставке 1915 года Лентулов назвал своего героя «Le grand peintre», насмешливо пародируя портреты

великих художников прошлого, вплоть до прославленного автопортрета Ван Дейка. А орудием пародирования, как и в портрете «Дамы с фазанами» Машкова, явилась эстетика ярмарочного портрета, ибо Лентулов, как уже говорилось, изобразил себя в виде балаганного богатыря-зазывалы, гордо подбоченившегося и нарядно одетого. Но тем самым фигура ярмарочного артиста как бы возводилась в ранг «великого художника»! И Лентулов много сделал, чтобы возвеличить и приподнять своего персонажа. Его румяная маска-лицо «продета в отверстие декорации», на которой широко намалевана фигура «русского молодца» в богатом кафтане, в окружении полос и звезд, наклеек и узоров из золота. В портрете использовано многое из того, что было найдено в больших картинах 1913 года. Художник как бы еще раз взглянул на свою — на этот случай уже человеческую — натуру «глазами» пестроцветных узоров «Василия Блаженного». Вокруг румяного лица своего героя устроил подобие «широкополого нимба»²¹⁴, а над его плечом изогнул полосу густого ультрамарина с наведенными золотыми звездами, какие бывают на куполах соборов.