

С. МАКОВСКИЙ



**СИЛУЭТЫ
РУССКИХ
ХУДОЖНИКОВ**

[Москва, 1999]

III

ИМПРЕССИОНИЗМ И РУССКИЙ ПЕЙЗАЖ

Импессионизм, т. е. художественное течение, принесшее с собою новое решение задач света и цвета в живописи, как я уже упомянул, проник в нашу русскую "провинцию" с большим опозданием. Еще в 1870 году сделался Эдуар Мане пленэристом, а Писсарро и того раньше. Между тем лишь в самом конце 80-х годов повеяло у нас, и то очень слабо, этим "открытием". Но "солнце с натуры" влилось в русскую живопись гораздо раньше, хотя, конечно, не без влияния иностранцев. Ведь солнечным этюдам на "открытом воздухе" предавался Александр Иванов. Когда еще! В то время только зарождались природолюбцы из Фонтенбло. Иванов был старше них. Впрочем, Иванов — явление во всех отношениях исключительное и до сей поры недооцененное. Выставленные им в 1858 году в Петербурге вместе с картиной "Явление Мессии" солнечные этюды никем не были поняты. Предвидение гениального творца осталось втуне.

И все же задолго до Левитана, вдохновившегося французами на Парижской всемирной выставке 1889 года, русский пейзаж потянуло к солнечной ворожке. Солнцепоклонником пытался быть уже Верещагин, наглядевшись палящих лучей его в Индии и Средней Азии. В середине 70-х годов привез свои яркие этюды из путешествия по Египту Константин Маковский. Тогда же Ге, Репин, Шишкин, Куинджи, Поленов, Дубовской, умевшие иногда подсмотреть природу с непосредственностью вдохновенной, писали — если не для выставок, то для себя — уголки природы, насыщенные воздухом и светом. Однако никого из этих художников никак не назовешь импрессионистом, даже в том "русском" значении, какое впоследствии приобрел у нас этот термин, просто потому, что ни один из принципов импрессионизма в отношении к солнцу и воздушностям цвета не был применен ими.

Существеннейшее начало французского *plein air*'а состоит в том, чтобы видеть форму неотделимой от красок. Контурный рисунок для "батиньольцев" просто не существует, независимо от живописных, цветовых, соотношений: "предмет постольку нарисован, поскольку окрашен солнцем". В зрительном впечатлении, следовательно, выдвигается на первый план "полихромная субстанция" природы. Рельеф, тени, воздушная перспектива — только производные этой первичной данности, и потому на палитре нет места черной краске. Отсюда — значение цветного рефлекса. Очертания предметов как бы растворяются в воздухе: лучистыми мерцаниями и пятнами становятся объемы и плотности. Для передачи этой мерцающей яркости живописного "впечатления" импрессионисты вскоре стали пользоваться приемом разложения цвета на

основные тона спектра, т. е. писать "чистыми" красками (отдельными голубыми, красными, желтыми мазками), как бы подражая солнечному лучу.

Между тем русское "реалистское солнце" освещало только поверхности форм, детально нарисованных сначала и потом покрытых смешанным тоном, и мирилось с черными, фотографическими тенями, не догадываясь о цветных рефлексах... Как жестко вырисованы и раскрашены экзотические панорамы Верещагина, передающие блеск южных слепительных полдней силой контрастной светотени: хромолитография, не живопись. Тем же грешат и картина К. Маковского "Перенесение священного ковра", и "Березовая роща" Куинджи, и "Дубовая роща" Шишкина, и множество академических и передвижных "пенэров", написанных по старым рецептам, хоть и с новыми подчас намерениями. Только на рубеже 90-х годов — если не под непосредственным влиянием "батиньольцев", то в силу косвенного воздействия современной французской школы — удалось передовой русской живописи и особенно пейзажу отделаться от фотографической резкости светотени.

Я говорил об импрессионистской солнечности в ранних произведениях Серова, К. Коровина, Нестерова. Напомню еще о женском портрете Ге — Н. Н. Петрункевич у окна (1893), где так неожиданно для этого фанатика натуралистской грубости потоком цветных отражений врываются в комнату утренние лучи из сада, мерцающего жидким изумрудом весенней листвы. И все же Левитан первый подсмотрел у французов секреты их живописных приемов.

В Париже именно тогда, я говорю о годе всемирной выставки (1889), "Фонтенбло" и "Батиньоль" овладели всеобщим вниманием. Я помню эту выставку, ознаменованную башней Эйфеля, — и странно безвкусовые ее павильоны, что создали впоследствии своеобразный выставочный стиль, и залы с "барбизонцами", и залы с импрессионистами, о которых везде говорили как о дерзких новаторах, ниспровергающих авторитет веков. В русской художественной колонии эти разговоры не прекращались. Отчетливо запомнилась мне на фоне тогдашнего отечественного Парижа фигура Левитана, в то время не слишком заметного передвижника, увидавшего, наконец, столицу мира и восторженно говорившего о Добиньи и Дюпре. Никто еще не догадывался, что ему, молодому автору задумчивых сельских ландшафтов ("Весна", "Крымские этюды", "Туман", "Заросший пруд", "Серый день" 1885—1888), не так уж резко отличавшихся от "видов с природы" других передвижников "с настроением", суждено создать эпоху в русской пейзажной живописи, побывав в этом самом Париже и насмотревшись "барбизонцев" и импрессионистов (последних, впрочем, он оценил лишь значительно позже).

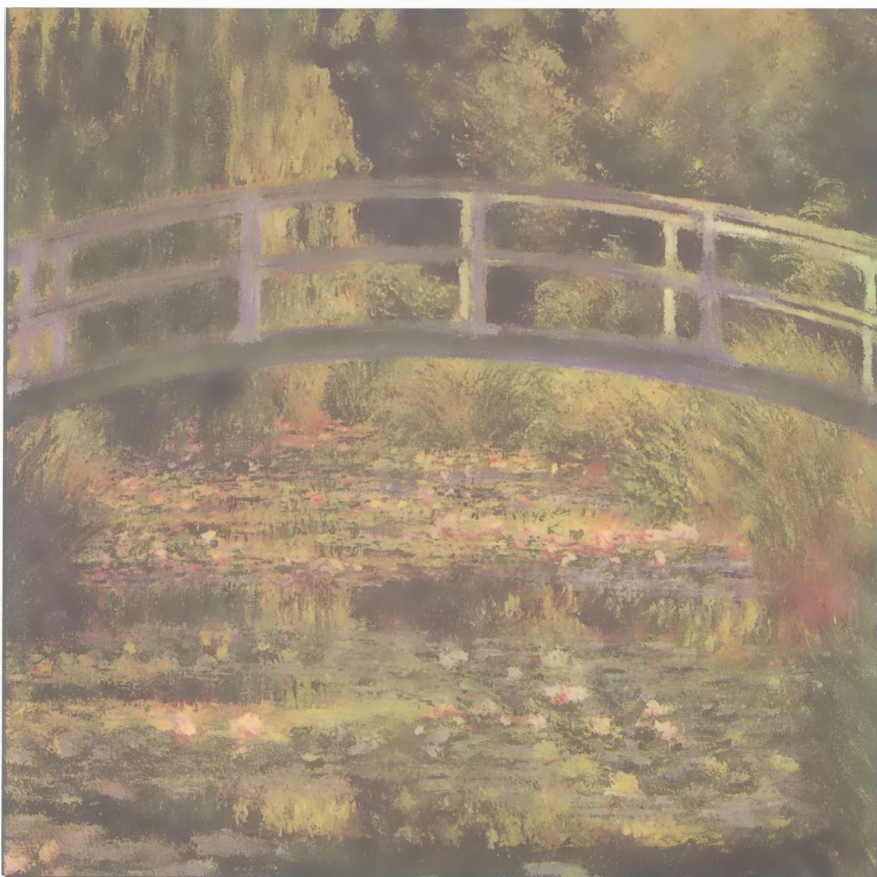
Но было бы ошибочно думать, что вся новизна Левитана, постепенно "менявшего манеру", в переимчивости у французов. Они дали ему только толчок к выработке *своего языка*; в этом своем языке он нуждался для очень личных целей. Во всяком случае, в Париже он воодушевился не столько современными "художниками впечатления", которым первые уроки дал Курбе, проповедник de la vérité vraie, сколько умершими уже "художниками настроения", что называли свои картины arrangements, друзьями и единомышленниками великого Коро. И позже, увлекшись формой Клода Моне, чисто технической стороной его мастерства, Левитан по-прежнему задумывался над облачной листвой в поздних пейзажах Коро и над певучим сельским идиализ-



Э. Мане.
Завтрак на траве. 1862—1863

мом маленьких "барбизонцев". Не помешало ему, однако, ни то ни другое сохранить свое, народное, — сделаться новатором и одновременно продолжателем национальной традиции. Действительно, в левитановский импрессионизм влилась безусловно русская струя: лирическое переживание родного деревенского затишья.

Природа... Где еще на всем свете она задумчива, как у нас, в своей беспредельности безлюдной? Где еще сообщительнее признания природы? Ни опушки старого леса Фонтенбло, ни живописные уголки по течению Сены или окрестности Ветейя и "Экса в Провансе", ни суровые дали Бретани, ни фламандские лужайки с пасущимися стадами, ни берега Рейна с развалинами замков, ни рыбацьи заливчики около Сорренто и Неаполя не заражают человеческого созерцания тем миром красоты, каким веет от степей и пашен, от трещин лесных и поросших буквицами оврагов, от весенних разливов без конца и края и ржавых болот осени, от одиноких захоластий и снежных сугробов нашей первобытной, большой, не знающей ни в чем меры, убогой и щедрой, печальной и ласковой природы. Такой глядит она на картинах Левитана.



К. Моне.
Пруд с кувшинками. 1899

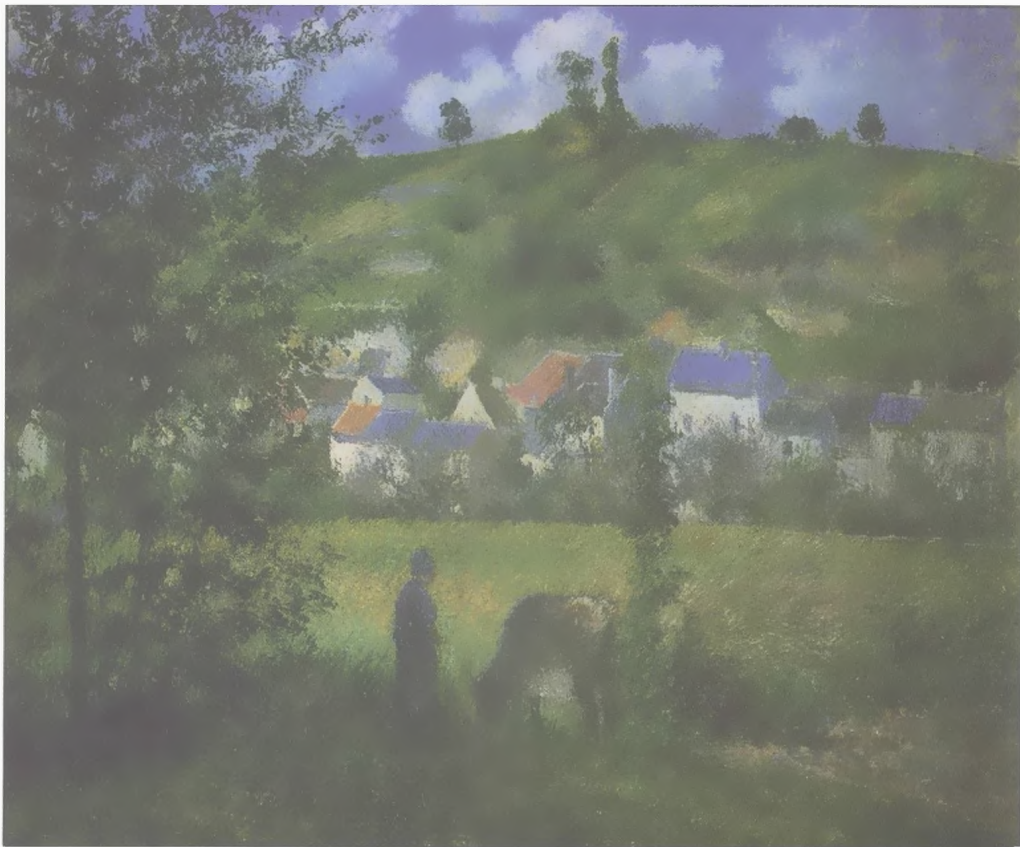
Не Левитан первый проникся этой красотой, немного щемящей, неяркой, околдованной ветрами северных равнин. Русские художники почувствовали ее давно, еще тогда, когда, пресытятся садовыми "перспективами" придворного пейзажа, ученики Семена Щедрина и Воробьева полюбили первой любовью леса и нивы своей родины, и братья Чернецовы стали путешествовать по Волге, тщательно зарисовывая ее песчаные скаты, и когда Венецианов и венециановцы, изображая русский "пейзажный" быт, залюбывались золотыми далями ржаных полей и лугами медвяными с желтым лютиком и белой ромашкой. Очарование деревней по-своему выразили и реалисты наши, хоть старались смотреть на

природу "объективно", как естествоиспытатели. И их холсты, жухлые, с густо наложенными коричневыми тенями и мелочливой обводкой подробностей, нет-нет а звучат очень искренней лирической ноткой. Еще в начале 70-х годов прилетели знаменитые "Грачи" Саврасова, и Поленов написал несколько прочувствованных усадебных уголков, и ученик Воробьева Шишкин, награжденный званием академика за "Вид из окрестностей Дюссельдорфа", проплаував по дебрям российским в 1866 году, вдохновился на всю жизнь березами да соснами родимой "лесной глуши" — и, право же, не вовсе бездушны эти жесткие шишкинские фотографии. По крайней мере так начинает казаться теперь, когда время, величайший художник, наложило на них свою патину. От этой патины в моих глазах не выиграл Куинджи, но, может быть, именно потому, что его световая романтика была на яркость красок, и когда краски почернели... остались одни куинджисты (между ними, впрочем, талантливые — Руциц, Пурвит, Латри, Химона, Рылов) да куинджиевские премии, окончательно сбивавшие с толку учеников Академии.

Итак, не Левитан "создал" русский пейзаж, не он первый полюбил поэзию родных затиший и поклонился солнцу, но все же больше, чем кто-нибудь, он — вдохновитель "русского Барбизона", если можно так выразиться. Только с ним наш пейзаж проникся тем бесхитростным красноречием природы, которого недостает картинам передвижников. А в конце жизни, под влиянием французского импрессионизма, Левитан достиг многого и в области чисто живописного мастерства. До последних дней, даже примкнув к выставкам "Мира искусства", он не порвал с передвижничеством, но глубоко сознавал его "тупики". В преодолении ложных навыков реализма, в сущности, заключается и его, левитановская, эволюция от первых успехов, в середине 80-х годов, до преждевременной смерти в 1900 году (когда художнику мерещилось, что вот теперь, именно теперь ему открылось, "как надо писать").

Левитан обратил на себя внимание, еще будучи учеником московской Школы живописи и ваяния. На первой же самостоятельной ученической выставке (1879) Третьяков приобрел его "Осенний день", что делает честь меценатской прозорливости Третьякова, так как очень немногое в этом опыте двадцатилетнего ученика Саврасова, благоговейного перед Шишкиным, предвещает будущего автора "Осеннего дня", что в Музее Александра III (1900). Через два года Левитан окончил училище и стал мечтать о "Передвижной", тщательно подражая пейзажному протоколизму славнейших ее корифеев. Но лишь после нескольких лет тщетных попыток удалось ему попасть в экспоненты знаменитого товарищества. На выставку 1886 года была принята его "Весна", а в следующие годы — "Туман", "Заросший пруд", "Мельница" и др. В этих картинах личность художника уже ярко обозначилась, как и в крымских этюдах, написанных до заграничной поездки.

В чем же заключается это индивидуальное, одному ему свойственное, левитановское? Мне всегда казалось — не столько в новизне восприятия природы, сколько в удивительном обаянии манеры. Уже в тот ранний период, преодолев увлечение шишкинскими "подробностями", Левитан стал сосредоточенно доискиваться живописного обобщения, старательно удаляя все "лишнее", с любовью останавливаясь на "главном". Он видел в природе, пожалуй, то же, что и старшие реалисты, но добивался не "копии" этой видимости, а некоего живописного экстракта. Особенно заметно это в этюдах (иногда почти миниатюрного размера), необычайно содержательных, хоть и не пораз-



К. Писсарро.
Пейзаж в Чеповеле.
1880

жающих неожиданностью подхода к натуре; некоторые прямо музыкальным колдовством каким-то отдают: в "краткости" и в недосказанностях формы — трепет глубоко сознательного мастерства.

Картины следующего периода (после Парижа) еще сохраняют общий характер "сюжетных" композиций: "Вечер (Золотой Плес)" (1890), "Тихая обитель" (1891), "Лесной пожар", "Владимирка — большая дорога" (1893), "Над вечным покоем" (1894). Но уже веет от них такой свежестью красок и такой непосредственностью природоощущения, что почти незаметен переход к позднейшим чисто левитановским мотивам, где пейзажное повествование заслонено окончательно мелодией света и цвета. По крайней мере это впечатление производили в свое время картины Левитана на всех нас, угадывавших в нем, как и в его сверстниках — Серове, Остроухове ("Сиверко", 1891), К. Коровине, Нестерове, — новую силу и новое, освобождающее веяние красоты.



И. Левитан.
Март. 1895

Левитан *искал* — в том направлении, в каком до него не искали русские пейзажисты, но еще оставался верен школьным заветам в композиции и в рисунке (в частности, безусловно есть даже "фотографизм", хотя бы в известной картине "У омута"). И тем не менее темперамент живописца заметно брал верх. Не только живописный темперамент, а какая-то восторженно-печальная любовь этого еврея к русской родине. Где бы ни скитался он — в окрестностях ли шереметьевского Останкина или пушкинского Болдина, или на Волге около Плеса, или на берегах озер Удомли и Кафтина в Тверской губернии, — везде искал он и находил не только "значительные темы", как того требовала эстетика "товарищества", но и вечно одну и ту же тему, что словами не расскажешь и что мучительно хотел он выразить до конца проникновенной своей кистью, — тайну русской природы. И тут все одинаково годилось ему и одинаково "пело" на его холстах: тропинка, вьющаяся меж молодых березок, стоги на вечеряющем небе, насыпь железнодорожного полотна в ярких

лучах заката, весенний ручей, темные дымы весенних лесов на талых снегах, усадебный двор в мартовскую распутицу, сельская церковка в сумерки, отраженная речной заводью, золотые и ржавые кудри осенней рощи, лунные тени, заборы, овраги, кустарники, тишина, безлюдье, сельские "песни без слов"...

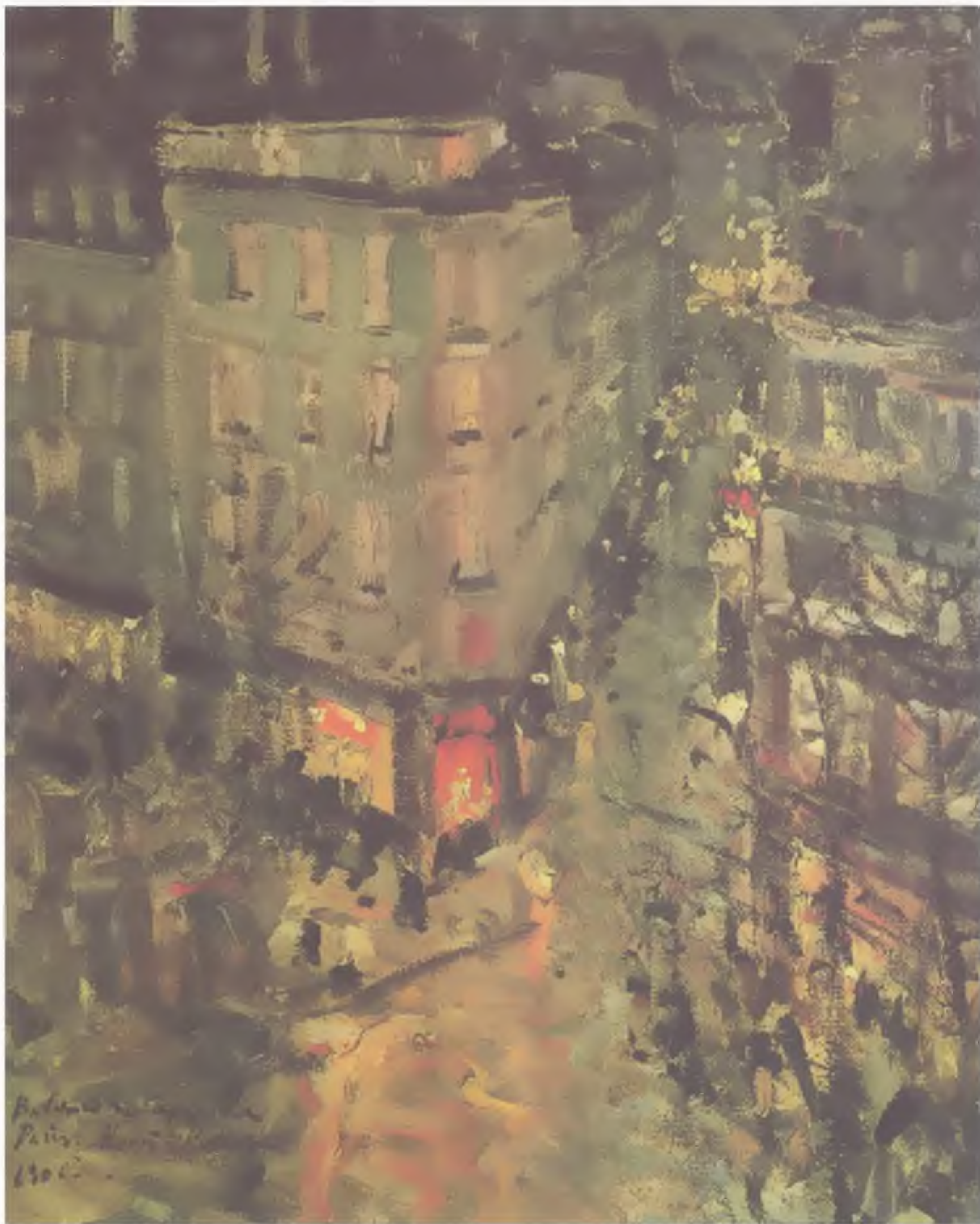
Ярче, светлее, шире, легче делается письмо Левитана в последние приблизительно пять лет (после поездки на юг Франции и на Lago di Como в 1895 году). Его задушевность становится воздушной и лаконической, и собственно сюжет в картинах уступает место настроению и фактуре. Это уже не "картины" в передвижническом смысле, а действительно "куски природы", как провозгласил импрессионизм, и композиция их так же далека от "литературы", как и краткие названия: Март, Зима, Ручей, Дождь, Луна, Лес, На озере, Овраг и т. д. Можно ли сказать, однако, что Левитан подражал кому-либо из импрессионистов? Не думаю. Манера его остается очень личной и очень русской, и более того: во всем, что он создал, даже в эти годы сближения с "Миром искусства", чувствуется первоначальная школьная основа, которой он тяготился, но отвергнуть вовсе не мог.

Отсюда — двойственность оценки Левитана младшим поколением художников. Объявив войну передвижникам, дягилевцы признали его своим, отщепенцем, новатором. Но с тех пор все чаще в передовом лагере утверждалось и противоположное мнение: так же, как Серов, и Левитан причислялся к эпигонам реализма. Вообще есть много общего между ним и Серовым: и в отношении к обоим критики, и в отношении их самих к целям искусства — в этой жажде предельного лаконизма, в этой неудовлетворенности собой, в мучительном желании преодолеть себя, переписывая по многу раз одно и то же, "чтобы ничего не оставить лишнего", и в незавершенности исканий, прерванных безвременной смертью.

Не меньше, чем Серов, Левитан оказал огромное влияние на русскую пейзажную живопись XX века, хотя вряд ли можно говорить о преемственном *продолжении* их пейзажа. Скорее приходится указать на подражателей, и довольно посредственных. И тем не менее... чем была бы эта живопись, не будь Левитана и Серова?

"Серенькие дни" Серова — деревенский выгон с лохматыми лошадами, занесенная снегом аллея в усадьбе, осенняя полянка, насупленный стог сена подле сарая — прекрасно дополняют левитановские песни без слов. Как-никак, им обоим принадлежит слава родоначальников целой плеяды пейзажистов, проявивших себя особенно в Москве на выставках "Союза русских художников": Туржанский, Досекин, Жуковский, Аладжалов, Петровичев, Виноградов, Юон и ряд других, менее заметных. Многие авторы и из молодых передвижников (Беляницкий-Бируля, Шемякин, Никифоров) и из академистов (братья Колесниковы и пр.) тоже должны быть причислены кто больше к "серовцам", кто к "левитановцам".

Но оговорюсь еще раз. Преемники, как это часто бывает, унаследовали внешние приемы своих вдохновителей и обнажили то, что можно назвать их недостатками. Импрессионистский мазок, густой и своевольный, которым художник как бы забрасывает холст с маху, сообщая живописной форме творческий трепет руки, этот мазок, несколько однообразно "ловкий" у учителей, обратился у последователей в техническую разудалость, в лихость письма,



К. Коровин.
Париж. Бульвар Капуцинок. 1906



И. Грабарь.
Февральская лазурь. 1904

заслоняющую все остальное. Жуковский, умеющий горячо передать игру солнечных пятен и отсветов, грешит этой ловкостью не меньше, чем Никифоров или так непонятно прославившиеся в Петербурге братья Колесниковы. Шемякин, подражая Серову, заразился плохим влиянием Цорна на Серова, и до такой степени, что, можно сказать, растрепал в клочки свое недюжинное дарование (он писал по преимуществу портреты). Туржанский, несомненный мастер в изображении сумеречных далей и понурых сельских лошадей, довел унылость и серость пейзажа до удручающего однообразия. Петровичев стал накладывать мазки толщиной в палец, решив, что этой масляной скульптурой лучше всего выражаются темные гармонии древесных кущ. Все они заразились от импрессионизма "этюдностью" пленэра, но не приобрели утонченной непосредственности Левитана, не говоря уж о блестящей изысканности французов.

Константин Коровин, наиболее последовательный импрессионист среди "союзников", так много обещавший в молодости, начал щеголять звонкими красками с легкостью маэстро, который сразу "все может". Но это коровинское "все" не волнует и не утоляет. С годами, под влиянием декорационной работы в театрах, он стал писать размашисто, до потери всякого чувства меры. И невольно вспоминаешь ранние произведения этого жизнерадостного "француза" на передвижных, четверть века назад, когда рядом с ним все наши маститые казались бесцветными и неживописными; тогда женские портреты Коровина, на фоне солнечной листвы, хотелось сравнивать с восхитительными портретами ученицы Мане Berthe Morisot, а в пейзажах, независимо от Левитана и Серова, он почти достигал изящества Сизле и Раффаэлли. Если с тех пор первенство виртуоза кисти и осталось за ним, то все же вдохновенность его растрочена на бесчисленные театральные постановки. Последние работы Коровина (на выставке "Союза" 1917 года) отдают легковесностью молодящегося передвижника; они почти бесформенны, в них не чувствуешь культуры станкового живописца. Внешний блеск и внутренняя немощь: я говорю об "Инее", "С балкона" и "Балерине" (это последнее, что я видел).

Другой известнейший декоратор, москвич, но с петербургской оседлостью, Головин, соперник Коровина по части театральной и постановщик не менее ослепительный, счастливо избежал дурных влияний декораторства. Его мало известные, очень тонко красочные узорно-лиственные пейзажи (поступавшие прямо из мастерской художника к И. А. Морозову) немного напоминают манеру Вюяра, но импрессионистское солнце в них отсутствует, а вместе с солнечным светом как бы лишились они и воздуха. У художников Батиньольской школы, так же как и у Левитана, красочный трепет формы — результат погруженности в воздушную среду. Эта среда на полотнах импрессионистов обладает подчас преувеличенной плотностью, отчего становятся бесконтурными, как бы расплываются образы природы. Напротив, природа Головина, восхитительно-красочная и опoэтизированная, — пруды в лесных чащобах, уголки парков, кудрявые купы берез, — тяготеет и цветом и рисунком к четкости почти графической... Пейзажи декоратора, скажут мне? Допустим. Но тогда декорации Головина следует назвать декорациями тончайшего пейзажиста. Каждый раз, что я бывал в Москве, я любовался в морозовском собрании узорными затишьями Головина, рядом с его феерическими "Испанками", написанными темперой и пастелью вместе. Нечто от левитановской грезы перешло и в эти головинские затишья, навеянные воспоминаниями детства

о старинном парке Петровского-Разумовского. Несмотря на возлюбленные им райские сады юга Европы, где он пропадал подолгу, набираясь впечатлений для театра, деревенский Север ближе ему всех Севилий и Венеций.

В последние годы, к сожалению, этот всесторонне даровитый мастер (напомню о его отличных портретах), капризно замкнувшись в своей мастерской на вышке Мариинского театра, уклонялся выставлять и в "Союзе" и в "Мире искусства", отчего заметно обеднели обе выставки. После Головина действительно пустоватыми казались левитановские мотивы большинства наших этюдистов, не меньше, чем нарядные сады и террасы Виноградова, вечно одни и те же серии Аладжалова, и даже куда более интересные холсты Юона, которые, случилось, пленяли замыслом композиции и свежестью красок. В особенности удачны были ранние архитектурные пейзажи Юона — золотоглавые соборы, освещенные солнцем. Впоследствии, поддавшись моде, он захотел "стилизировать", но это удавалось ему хуже.

Искание стиля в пейзаже (на смену импрессионистской этюдности) определяет творчество двух весьма заметных художников. Один — москвич из Училища живописи и ваяния, Крымов, другой — петербуржец, ученик Куинджи, Богаевский. О Крымове мне придется еще упомянуть в главе, посвященной московским новаторам, впервые заявившим о себе выставкой "Голубая роза". Здесь замечу только, что творчество Крымова, таким, каким оно явилось на последних "Союзах", предстало нам в итоге целого ряда превращений, довольно неожиданных и знаменательных для ищущего века сего. Напротив, Богаевский как-то сразу напал на свою стезю, еще будучи в Академии, и если искал дальше, а он искал неустанно, то в том же направлении, оставаясь типичным "Богаевским", хоть и меняя манеру письма и стиль. Первые крымские его ландшафты я заметил на одной из академических выставок в самом начале 900-х годов и тогда же написал о них. Это были окрестности Феодосии, из которой он родом: сползающие к морю скалы, развалины генуэзских крепостей, выжженные солнцем морщинистые плоскогорья, низкорослый, кривой можжевельник, окаменелость горной пустыни, древняя Киммерия, впоследствии воспетая в стихах Волошиним. Этому суровому Крыму Богаевский придавал какую-то жуткую одухотворенность фантастическим тоном вечерних и лунных красок и подчеркнутым силуэтом чудовищных камней. В то время он писал густо и черно. В 1905 году на первой выставке "Нового общества художников" та же "Киммерия" Богаевского казалась еще сказочнее и величавее. Повторялись те же мотивы, но цвет стал прозрачнее и свободнее мазок. Года через два появились уже в "Новом обществе" "гобеленные" пейзажи мастера, напоминавшие старинные фламандские шпалеры. Стиль XVII века сказался и в их композиции, и в трактовке листьев, облаков и скал. Опять Киммерийские дали, но сквозь призму не то Гоббеми, не то Лоррэна. Этот пошиб Богаевского его прославил. Он начал много писать в том же духе и маслом и акварелью, изошряясь и, увы, повторяясь скучнейшим образом. Впрочем, наряду с этой несколько дешевой "лоррэннизацией" появлялись также его холсты в другом роде: видения архаические с волшебными солнцами, почти бескрасочные, мерцающие резкой светотенью. Пожалуй, это лучшее из того,



К. Богаевский.
Берег моря. 1907

что он создал. Наконец, в 1911 году была выставлена им картина "Воспоминания об Италии", показавшая, что талантливый художник жестоко заблудился в очарованной стране реминисценций. Попав из пустынного своего Крыма в страну великих примитивов, он до того увлекся ими, что "потерял себя". Наступил кризис. Богаевский опять угрюмо уединился в своей феодосийской усадьбе. Мне передавали, что он сжег все работы, оставшиеся в его мастерской, и собирается с силами в новый путь. Будем надеяться, что этот путь не обманет.

Я припомнил подробно историю Богаевского, потому что уж очень она характерна для нашего времени исканий и самопреодолений... Прежде художники знали, что делать и как делать. Задача сводилась к техническому совершенствованию и к выработке самостоятельного акцента. Не возникало

сомнений о самих основах искусства; на то были школа, традиция, авторитеты учителей. Каждый художник естественно отмежевывал себе свою область, но, скажем, в XVII веке никому в голову не могло прийти вдруг начать писать, как писали двести или триста лет назад. Художник чувствовал себя сыном своей эпохи, и его поддерживала, направляла воля всего века... Теперь положение живописцев стало куда труднее. Все неясно в искусстве. И цели, и средства. Изобразительные задачи живописи сделались уравнениями со многими неизвестными: и так можно и этак. Ничего твердо установленного, обязательного для всех, освященного общим разумом. За что ни возьмется современный художник, перед ним дороги в разные стороны. Выбирай любую: академизм, натурализм, стилизм, импрессионизм, кубизм... Какая из них — в Рим? Кто научит? Нет больше определенных ограничивающих требований *единого вкуса*. Все ограничения объявлены предрассудком, — художник свободен, свободен... до отчаяния. Все смеет, все преступает, все пробует и ни в чем не уверен. Страшно прослыть отсталым, не оказаться отгадчиком будущего, но манит властней, чем когда-нибудь, и прошлое, неуядаемая красота столетий. Хочется воззвать к этому прошлому, вернуть его, пережить в мечтах и наивность, и пышности былой жизни. От крайнего новаторства до исторических реминисценций и впрямь — один шаг.