

Ключевые слова: К.К. Вагинов, С.П. Дягилев, М.Ф. Ларионов, С. Лифарь, С.М. Романович, П.П. Рубенс, В.Ф. Рындин, П.А. Флоренский, «Блудный сын», «Искусство – жизнь», «Маковец», Библия, Евангелие, иллюстрация, гравюра, графика, танец.

Иньшаков Александр Николаевич
Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, отдел искусства России XX–XXI веков, НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ, Москва
ORCID ID: 0000-0002-4165-7100
in-sarow@list.ru

Key words: K.K. Vaguinov, S.P. Diaghilev, M.F. Larionov, S. Lifar, S.M. Romanovitch, P. Rubens, V.F. Ryndin, P.A. Florensky, "the prodigal son", "the art of life", "Makovec", Bible, Gospel, illustration, graphics, dance.

Inshakov Alexandr N.
PhD in Art Studies, leading research fellow, Russian Art of 20th–21st Centuries Department, Institute of the Art Theory and History of the Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4165-7100
in-sarow@list.ru

ИНЬШАКОВ А.Н.

Библейская и евангельская тема в печатной графике С.М. Романовича 1920-х годов

INSHAKOV ALEXANDR N.

The Biblical and Gospel Theme in Printed Graphics by S.M. Romanovich in 1920s

В статье рассмотрена оригинальная серия гравюр на картоне, созданная С.М. Романовичем (1894–1968) в начале 1920-х годов на библейские и евангельские сюжеты. Проанализировано важное значение этой серии работ для его последующего творчества. Автор обращает внимание на непреходящую значимость евангельских сюжетов и, в частности, темы «блудного сына» для послереволюционного искусства России 1920-х годов.

The article considers the original series of engravings on cardboard created by S.M. Romanovich (1894–1968) in the early 1920s on biblical and evangelical subjects. The importance of this series of works for his subsequent work is analyzed. The author draws attention to the enduring importance of gospel stories and, in particular, the theme of "the prodigal son" for the post-revolutionary art of Russia in the 1920s.

УДК 76
ББК 85.1, 85.15

В начале 1920-х годов молодой московский художник С.М. Романович оказался в Воронеже: он вел курс живописи в одной из мастерских местного филиала ВХУТЕМАСа⁽¹⁾. Именно в Воронеже была создана одна из самых оригинальных и при этом – значительных работ Романовича 1920-х годов: серия гравюр на картоне. В этой серии произведений художник обратился к иллюстрированию событий из священной истории христианства. Каждая из его гравюр передает какой-либо сюжет, взятый из библейских либо евангельских текстов.

Живопись и графика Романовича начала 1920-х годов создавалась под весьма значимым влиянием творческих импульсов, которые он воспринимал от древнерусского искусства. В те годы художник стремился не только воплотить в своих работах строгость и величие икон – он даже старался использовать в них специфическую технику, в которой создавались древними мастерами иконные образы. Это очень впечатляло его друга и ученика в период пребывания в Воронеже, молодого В.Ф. Рындина:

«Помню, он писал небольшой натюрморт в сине-голубых тонах. В этом натюрморте была иконка и синяя лампада, стоявшие на столе. Меня удивила его техника, напомнившая мне иконопись. Он писал яичной темперой – краски растирал на мраморной доске вместе с белком, как это делали иконописцы. Он писал не на холсте, а приклеивал фанеру к подрамнику и ее левкасил» [10, с. 376].

Благодаря Рындину мы сейчас знаем и о других несохранившихся произведениях Романовича, создававшихся под влиянием древнего христианского искусства. Он вспоминал «...прекрасную вещь, написанную маслом на картоне, «Шествие на Голгофу», выполненную в духе византийских мозаик, во всяком случае, она связана с ними

в моем сознании...» [10, с. 377]. В начале 1920-х годов художник создал также «...иконописную картину, на которой С.М. на красивом розовом фоне написал „Апостола Павла в темнице“. Она была написана на фанере яичными красками, и меня поразила в ней светлая, ликующая ясность. В центре сидит апостол Павел на розовом фоне, в светлой одежде; на розовом же фоне написано светлыми, тонкими буквами: „Апостол Павел в темнице“» [10, с. 377]. По мнению Рындина, «в духе иконописи» была создана и несохранившаяся «Притча о злых виноградарях» художника [10, с. 377].

Тогда Рындина также поразило в доме Романовича, что «...на стене у него висела хорошая темная репродукция, которая изображала среднего ангела из „Троицы“ Рублева» [10, с. 376]. А мы добавим: репродукция со знаменитой иконы Рублева, увиденная у Романовича, свидетельствует не только о его глубоком интересе к древнерусскому искусству, но и очень многое способно рассказать нам о круге общения художника в Москве на рубеже 1910-х и 1920-х годов. Древнерусской живописью очень серьезно интересовались его друзья – П.И. Бромирский и В.Н. Чекрыгин. Крайне интересное и важное свидетельство оставил художник Н.М. Чернышев, в августе 1919 года посетивший московскую квартиру Чекрыгина. В ней он увидел тогда много крупных фотографий икон, а также – воспроизведение «Троицы» Рублева⁽²⁾! Может быть, и та репродукция, что позднее находилась в воронежской квартире Романовича, была подарена нашему герою, или же, во всяком случае, попала к нему не без участия Чекрыгина.

В начале 1920-х годов Романович обратился к искусству гравюры. Новаторская техника исполнения гравюр на картоне, по-видимому, была в весьма значительной степени обусловлена условиями скудного послереволюционного времени. Романович просто вынужден был использовать для своего творчества любые доступные ему подручные средства. Каким-то образом художнику попал в те дни в руки толстый картон – и тогда, по необходимости, была найдена и техника его обработки. По словам Рындина, помогавшего тогда Романовичу в качестве ученика и ассистента, художник начал создавать гравюры уже в 1920 году, в год своего приезда в город: «Сергей Михайлович

(1) Творчество С.М. Романовича в 1910-е годы подробно рассмотрено в публикациях [2] и [3].

(2) Запись, сделанная Н.М. Чернышевым 24 августа 1919 г. [10, с. 65].

резал гравюры на линолеуме, дереве и на картоне, рыжем, толстом, миллиметра в три толщиной. Он экспериментировал.

Мы брали (я делал все то, что он) зонтичные спицы треугольного сечения, точили их на камне, приделывали к ним ручки и резали. Потом Сергей Михайлович клал доску на стол резьбой вверх, накладывал на нее самую дешевую, матовую, тонкую бумагу и валиком прокатывал ее. Валик он покрывал тонким слоем черной краски путем трения его по мраморной доске. Поэтому бумага на выпуклых местах становилась темной, а в целом гравюра получалась мягкой и живописной. Во время работы некоторые места гравюры он проходил по нескольку раз и, конечно, большое значение придавала всему рука художника – где-то он мягче нажимал, где-то сильнее. Художник должен иногда отпускать руку на „волю“, так как она связана с сердцем, а искусство – это великое таинство, и никакой рассудок, никакое знание не может сделать того, что сердце...» [10, с. 378].

Сейчас уже трудно с точностью сказать, сколько всего произведений было тогда исполнено. Вероятно, гравюр было около двадцати или несколько больше того, но, во всяком случае, не меньше этой цифры⁽³⁾. Сюжетом почти всех гравюр (или, по крайней мере,

(3) Ю.И. Чувашев, профессор Московского государственного университета печати, в свои студенческие годы посетил мастерскую художника. Вот что тогда особенно запомнилось ему: «Нам посчастливилось ознакомиться с этой серией гравюр еще в то время, когда она была полной – в 1969 году. Тогда наш учитель по Полиграфинституту Павел Григорьевич Захаров, много лет знавший С. Романовича, привел нас, нескольких студентов, на квартиру Марии Александровны Спендиаровой – вдовы художника, где хранились многие работы Сергея Михайловича, в том числе и в отдельной папке – гравюры большого (по отношению к книжным) размера. Они произвели столь сильное впечатление, что врезались в память на десятилетия. Тогда, естественно, не пришлось в голову посчитать их количество, помню только, что их было не менее двух десятков, причем сюжеты вряд ли повторялись – это, вероятно, запомнилось бы. Они были оформлены в одинакового формата паспарту и от этого казались одинаковыми по размеру, большая их часть была выполнена в горизонтальном формате, но ряд гравюр был и вертикального формата.

В течение нескольких часов в тот день мы рассматривали картины, портреты, рисунки художника, но в память почему-то более всего врезалась именно эта серия гравюр. Возможно, это объясняется особым интересом, которым печатная графика вообще пользовалась на нашем факультете, а может быть, и тем, что, профессионально интересуясь различными видами гравюры, я никогда, ни раньше, ни позже не встречал ничего подобного». См.: Чувашев Ю.И. Печатная графика С.М. Романовича [9, с. 99]; далее в статье автор подробно анализирует оригинальную технику, в которой были выполнены гравюры, и особенности их композиции.



Илл. 1. Брак в Кане Галилейской. Гравюра на картоне, начало 1920-х

подавляющего большинства их) были различные евангельские сцены. По тем произведениям этой серии, что дошли до нас, видно – художник крайне широко обращался в них к опыту изображения религиозных сцен в старой европейской живописи. Он прекрасно знал творчество своих любимых художников, но порой свободно и непринужденно перетолковывал композиции, подчиняя их новому замыслу. В сочетании с оригинальной техникой исполнения листов, с непревзойденной силой и наглядностью, выявлявшей динамику и статику черных и светлых пятен в каждой изображенной сцене, это приводило к исключительной экспрессии в трактовке хорошо известных, традиционных сюжетов.

Обратимся теперь к некоторым из гравюр на картоне, выполненных художником, чтобы более подробным анализом подтвердить сказанное. В «Притче о не имеющем брачных одежд» весьма драматичная сцена изображена на фоне мощной каменной аркады. Этот архитектурный мотив, использованный в качестве задника композиции, когда-то появился впервые в «Пире в Кане» Я. Тинторетто.

Теперь же о нем вспомнил Романович: он любил и ценил творчество венецианца, наверное, не менее высоко, чем его друг и соратник Чекрыгин. Но смотрим дальше – композиция сцены развертывается совсем не так, как это было у выдающегося мастера Ренессанса. Длинный белый стол отнюдь не ломится от разнообразных яств и богатых кушаний – он едва заставлен малым количеством блюд. Вероятно, эта деталь неосознанно напоминает о приметах скудного и голодного времени начала 1920-х, когда создавалась гравюра. Еще более странно выглядят гости, званые на брачный пир. Этим изящных людей с чуть удлинненными пропорциями фигур фантазия художника нарядила во вполне современную одежду, напоминающую платье начала XX века. Распорядитель пира – грозный высокий человек – своим властным взглядом и повелительным жестом поднятой руки заставляет удалиться чуждого на этом высоком собрании героя. Общество укоризненно и молча глядит в спину уходящего прочь с понурой головой человека.

Такова интерпретация художником евангельской притчи. Но как передать сложнейшие отношения светлого и темного в этом листе, тончайшие нюансы чуть сероватых оттенков краски – то застывающей темным непроницаемым пятном, то растекающейся по бумаге едва заметными, короткими и вязкими ручейками... Остается только еще раз напомнить замечание Рындина: «Художник должен иногда отпускать руку на „волю“, так как она связана с сердцем...» Почти что ослепительным светом блестит длинная пустая поверхность стола, на полу, под ногами пришедших на пир словно проносятся какие-то мимолетные тени. А внутри мощных арок словно подымается из глубины внутренний свет, и кажется, что в его лучах вот-вот будут появляться и пропадать призраки, материализуются на наших глазах какие-то смутные образы...

Следующая гравюра озаглавлена «Блудный сын в трактире». Она входит в небольшой, но цельный цикл произведений, посвященный теме мытарств и скитаний блудного сына. Пожалуй, именно этот цикл блудного сына можно считать важнейшим произведением художника из его гравюр на картоне. И вот: на этот раз герой его композиции попал в какой-то грязный и темный подвал. Сидя за столом, двое персонажей пьют вино и ведут нескончаемый, мучительно длящийся разговор. Кто же этот второй персонаж? Его послала судьба... или,



Илл. 2. Притча о блудном сыне. Двое за столом. Гравюра на картоне. Начало 1920-х

может быть, это двойник героя – такой же блудный сын? Тьма все сильнее сгущается вокруг двух фигур, только от пустой поверхности бедного стола исходит мягкое свечение.

При взгляде на этот лист, прежде всего, вспоминаются две картины. Одна из них – «Двое» – была написана самим художником на рубеже 1920-х годов. Та же композиция с фигурами, исполненная в красивой монохромной, чуть тусклой красочной гамме. А другая...

Другая картина была написана лет за десять до того. До Первой мировой войны, в Германии. Та же сцена изображена на полотне Э. Хеккеля «Двое за столом» (1912, местонахождение неизвестно), созданном по мотиву из романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Скорее всего, Романович не знал этой картины, да вряд ли и вообще сильно интересовался творчеством немецких экспрессионистов. Может быть, он даже не знал о существовании художника Хеккеля. Но тем удивительней такое точное «попадание» в образ, в самую сердцевину образа представленной сцены. Есть только одна, но крайне существенная деталь – и она все же разводит эти два произведе-

ния очень далеко. В картине Хеккеля на стене висит изображение мертвого Христа – в романе Достоевского упомянут этот известный алтарный образ работы Г. Гольбейна, привлечший к себе внимание князя Мышкина. У Романовича же нет этой важнейшей детали. И это лишь отчасти обусловлено временем, когда происходила привлекавшая его внимание евангельская притча – еще до жертвы, принесенной Христом и искупившей грехи мира. В листе Романовича поражает, прежде всего, ощущение полной актуальности происходящего – в сочетании с невозможностью для человека повлиять на ход событий и трагическим ощущением оставленности мира Богом.

Из сказанного можно сделать два вывода. Во-первых, в серии, посвященной скитаниям и мытарствам блудного сына, художник только на первый взгляд обращался к притче из далекого прошлого. Этим хорошо известным сюжетом он стремился передать свое ощущение современной эпохи, своими вызовами, своими требованиями агрессивно обступавшей его со всех сторон. Во-вторых, серия гравюр на картоне представляет собой яркое проявление экспрессионизма в русском искусстве XX века. И, может быть, она является одним из наиболее ярких его проявлений в искусстве 1920-х годов.

Вполне подтверждает эти выводы следующий лист серии – «Блудный сын, кормящий свиней». В этом листе, пожалуй, сплелись в один сложный и причудливый узел многие линии и темы творчества художника начала 1920-х годов. Прежде всего, отметим, что и в этой композиции проявилась большая заинтересованность Романовича старым европейским искусством. Источником вдохновения для него и на этот раз стала картина горячо любимого им Рубенса: скорее всего, гравюра представляет собой вольную фантазию художника по композиции «Блудного сына» (около 1617–1618, Антверпен, Королевский музей изящных искусств). Бросим же мимолетный взгляд на эту сцену: Рубенс изобразил великолепный двухуровневый хлев, вероятно, оборудованный согласно лучшим образцам тогдашней хозяйственной техники. Коровы в нем словно бы лоснятся и наливаются изнутри соками земли – они послужили бы украшением любой многолюдной и изобильной фламандской ярмарки. Красивая и опрятно одетая молодая работница дает корм привлекательным розовым свинкам; в то же время она пристально смотрит на блудного сына. А он, полуодетый, в экзальтированной и несколько театральной

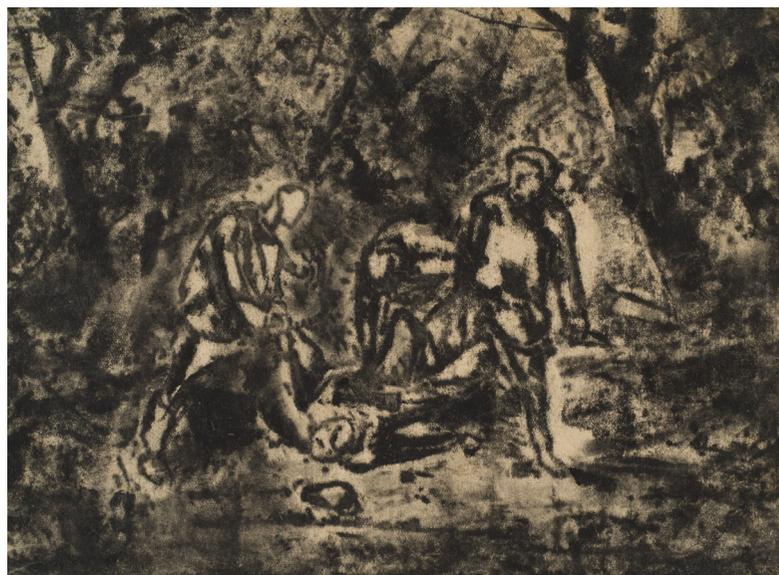
манере изысканно опустился на одно колено и рассказывает свою историю. Вся эта пасторальная сцена залита теплым и ласковым светом, вдали виднеется зелень летних листьев и голубое небо.

От всего этого красочного великолепия у Романовича остался только блудный сын, одетый в лохмотья, и выводок голодных, тощих свиней. Они жадно набросились на скудную еду в корыте, и скорее напоминают каких-то больших и страшных крыс. Сзади них, на линии горизонта редко поставлены странные покосившиеся домики: изба с темными, пустыми окнами и мрачное высокое строение. Кажется, что вообще лишено окон. Мрачная сцена залита мертвенным светом, исходящим неизвестно откуда. Здесь в полной мере соединились в цельном образе мастерство графика и особенности его оригинальной техники. Контуры фигур прорисованы по картону толстыми темными линиями; более слабые и менее четкие линии создают рисунок фона – по ним растекается и причудливо застывает краска, в итоге создавая фантастический облик мертвого и заброшенного, покинутого жизнью пейзажа. И отметим: особенно впечатляюще выглядит на этом листе низкое темное небо над головой блудного сына. Темное и светлое переплетаются в нем настолько причудливо! Этот эффект возникает как бы невольно и, несомненно, был обусловлен «сердцем» художника и его методом работы. Конечно же, этот метод, учитывающий таинственные, загадочные эффекты от растекания по листу темных пятен краски, отчасти предвосхищает появившееся несколько позднее «автоматическое письмо» сюрреалистов. Но при взгляде на это произведение кажется, что в мире, изображенном художником, все еще нескончаемо длится библейское Сотворение мира, и мы в этом мире присутствуем очевидцами того дня, когда началось отделение Света от Тьмы – при этом нескончаемом, будущем длиться вечно и никогда не найдущем своего завершения дне творения. Или же – что художник вдруг на мгновение провидел и зашифровал в своей гравюре научные споры будущего времени и странные поиски «темной материи», которые будут будоражить умы естествоиспытателей в начале XXI века.

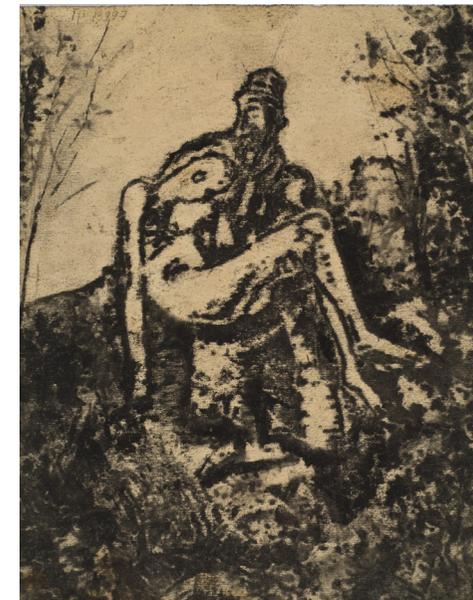
И здесь нам опять приходится говорить – как об очень важном – о том, чего нет в этом листе. Пройдет менее десятилетия, и маленькие жалкие домики на линии горизонта, отделяющей превращенную в цветные полосы землю от неба, появятся в полотнах «второго кре-



Илл. 3. Притча о блудном сыне. Распутная жизнь. Гравюра на картоне. Начало 1920-х



Илл. 4. Притча о злых виноградарях. Гравюра на картоне. Начало 1920-х



Илл. 5. Притча о добром самаритянине. Гравюра на картоне. Начало 1920-х

стьянского цикла» Малевича. Некоторые из этих утлых строений будут с зарешеченными окнами. Мимо этих домиков побегит человек, крепко сжимая в высоко поднятой руке крест. Всего этого нет в гравюре Романовича. Но есть в ней чувство одиночества человека. Роковой его оставленности Богом в дни жестоких и нескончаемых испытаний.

И наконец, заключительная сцена этой серии. «Возвращение блудного сына». После всех своих скитаний и мытарств герой возвращается, наконец, к своему отцу. Одетый в лохмотья, он протягивает руки к чуть наклонившемуся вперед, к нему отцу. Чуть удлиненные пропорции фигур – как в рисунках и эскизах Ангела Бромирского, к его проекту памятника В. Сурикову. Отец же облачен в торжественное одеяние первосвященника, голову его увенчивает митра. Фигура отца появляется на фоне нетронутого рукой художника пустого пространства бумаги – сияющего первозданной белизной листа. Сзади стоящих фигур видно основание огромной колонны. По ее тяжести и размерам можно предположить, насколько огромным и велико-лепным должен быть весь храм. Эта массивная деталь барочной ар-



Илл. 6. Чудесный улов рыбы. Гравюра на картоне. Начало 1920-х

хитектуры также напоминает нам о многочисленных религиозных композициях П.П. Рубенса (таких как «Чудеса св. Игнатия Лойолы» и других). Но встреча блудного сына и отца оказывается не только счастливым возвращением – она, в конечном итоге, станет строгим судом над его мятущейся изломанной жизнью. Наверное, такая трактовка изображенной сцены отнюдь не лишена оснований.

В 1929 году в Советской России был издан роман К.К. Вагинова «Козлиная песнь». В нем упоминается (и даже не один раз) мелкая и, на первый взгляд, совершенно мало значащая деталь – «гравюра блудного сына» в скромном жилище одного из героев романа. Гравюра, прикрепленная на стене бедно обставленной комнаты в Ленинграде – бывшем Петербурге⁽⁴⁾.

Блудным сыном своей эпохи был и сам автор знаменитого романа, писатель Вагинов. О своих поражающих воображение скитаниях

в послереволюционной России он вскользь упомянул в стихотворении «Юноша»:

Помню последнюю ночь в доме покойного детства:
Книги разодраны, лампа лежит на полу.
В улицы я убежал, и медного солнца ресницы
Гулко упали в колкие плечи мои.
Нары. Снега. Я в толпе сермяжного войска.
В Польшу налет – и перелет на Восток.
О, как сияет китайское мертвое солнце!
Помню, о нем я мечтал в тихие ночи тоски.
Снова на родине я. Ем чечевичную кашу.
Моря Балтийского шум. Тихая поступь ветров.
Но не откроет мне дверь насурмленная Маша.
Стаи белых людей лошадь грызут при луне⁽⁵⁾.

Герои романов Вагинова живут в советском Ленинграде. Но все равно – они помнят о былом величии своего города, их пьянит пусть и обветшавшая за годы революции и гражданской войны, но все еще величественная архитектура Петербурга. Они грезят искусством и поэзией. Преклоняются перед Античностью и гуманизмом эпохи Возрождения. Несмотря на суровую реальность нового уклада жизни, принесшего с собой всяческие жизненные и бытовые трудности, жаждут заниматься изучением искусства барокко или же методологией искусствознания.

А мы добавим: может быть, это весьма маловероятно. Упомянутая в тексте картинка на стене – скорее всего, репродукция произведения кого-то из старых мастеров. Но все же – гравюра на стене комнаты героя «Козлиной песни» – *это вполне могла быть гравюра Романовича!* Замечательно, что Вагинов, помимо упомянутой важнейшей детали, дает в своем романе и точную хронологическую ее привязку. Глава его знаменитого романа, в которой появляется «гравюра блудного сына», имеет название «Некоторые мои герои в 1921–1922 гг.» [1, с. 58].

(4) «На стенах были развешаны портреты французских поэтов, приколоты гравюры, изображавшие Манон Леско, Офелию, блудного сына» [1, с. 65].

(5) Особенно сильно запоминается конец стихотворения. Оно было написано в 1922 году [1, с. 514].

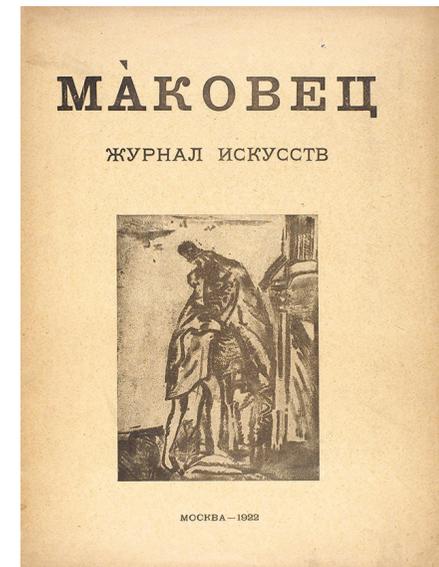
В декабрьские дни 1921 года произошла встреча Романовича с московским художником Н.М. Чернышевым. И почти сразу же их сблизила общая для обоих художников тема – создание нового художественного общества. Наш герой сразу же принял самое активное участие в реализации близкой ему идеи. Чернышев отметил тогда в своем дневнике:

«...На этих же днях у Машкевича я познакомился с С.М. Романовичем. 25-го декабря состоялось собрание в редакции, где, по предложению Романовича, прошло название журнала «Маковец». А вчера, по поручению редакции, был у П.А. Флоренского, пригласить его в сотрудники нашего журнала, на что он дал согласие» [7, с. 66].

В число сотрудников журнала сразу же вошел и Романович, получивший предложение проиллюстрировать своими рисунками его будущий первый номер⁽⁶⁾. Флоренский сразу же откликнулся на приглашение художников своим «Письмом в достохвальный „Маковец“» [11]. Он активно сотрудничал в журнале и принимал участие в работе объединения вплоть до своего ареста. Его можно было встретить на заседаниях «Маковца», происходивших на квартире у Рындина. И.В. Дмитриеву приходилось бывать на этих встречах единомышленников и видеть там – в числе других – и Романовича: «Могу перечислить имена тех, кто собирался у Рындиных: Н.М. Чернышев, С.М. Романович, Л.Ф. Жегин, С.В. Герасимов, Н.Х. Максимов, В.Е. Пестель, сам В.Ф. Рындин, А.В. Шевченко, К.К. Кадлубинский и другие. Тут же присутствовал известный в Москве философ и ученый-математик Павел Флоренский. Как монах, он был в полукафтани, затянутом широким кожаным поясом (только скуфьи не было). Был также искусствовед Шапошников... Делались доклады...»⁽⁷⁾.

(6) Романович сообщал в письме домой: «Меня приглашают в одно издательство, для которого я уже сделал два рисунка, за которые уже получил в счет будущих благ шестьдесят тысяч. Еще нужно сделать два, и просили сделать обложку. Предпринимает это дело художник Чернышев, чрезвычайно милый человек и бедный, как все художники. Делать приходилось на литографской бумаге, что для меня было ново. В атмосфере художественной жизни таким образом с образованием этой группы большая перемена к лучшему. Вообще же я встречаю со всех сторон большую симпатию, пожалуй, незаслуженную...» [8, с. 53].

(7) В своих воспоминаниях И.В. Дмитриев допускает неточность: почему-то называет священника о. Павла Флоренского монахом [10, с. 388].



Илл. 7. Маковец. Обложка журнала с гравюрой С.М. Романовича «Возвращение блудного сына». 1922

Первый номер «Маковца» увидел свет в марте 1922 года. «У молодежи имеет определенный успех», – записывает в своем дневнике после его выхода Н. Чернышев. И далее продолжает: «Последнее время готовились к выставке. Принято название, предложенное Шевченко, „Искусство – жизнь“»⁽⁸⁾.

На обложке первого «Маковца» была воспроизведена гравюра Романовича, входящая в его цикл «Блудного сына». Романович также вошел в число художников и литераторов, определяющих идеологию нового журнала. В программном тексте «Наш пролог», подготовленном редакцией, утверждалось:

«Мы видим конец искусства аналитического, и нашей задачей является собрать его разрозненные элементы в мощном синтезе.

Мы полагаем, что возрождение искусства возможно лишь при строгой преемственности с великими мастерами прошлого и при безусловном воскрешении в нем начала живого и вечного. Наше искусство выходит не из изобретательских фантазий, не из одного чувства формы, неизбежного для художника. Мы ценим то высокое

(8) Запись от 15.04.1922 [7, с. 67].

чувство, которое порождает искусство монументальное. Мы знаем, что монументальным искусство становится, лишь овладев высокой степенью мастерства. Отсюда нашей задачей является обратить чувства в представление, найдя пределы взаимоотношения стороны материальной [формы] с духом...» [6, с. 4].

Первая выставка картин нового художественного объединения «Искусство – жизнь» открылась в Музее изящных искусств и продолжалась с 30 апреля по 15 мая 1922 года. На ней были представлены работы В.С. Барта, С.В. Герасимова, Л.Ф. Жегина, И.Ф. Завьялова, К.К. Зефинова, К.К. Кадлубинского, Н.Х. Максимова, Е.И. Машкевича, В.Е. Пестель, С.М. Романовича, А.В. Фонвизина, Н.М. Чернышева, А.В. Шевченко и других. Были рисунки трагически погибшего в начале лета 1922 года В.Н. Чекрыгина. Экспонировались рисунки к проекту памятника В. Сурикову покойного друга Романовича П.И. Бромирского.

Л.Ф. Жегин отмечал в письме Ларионову, датированном 15 августа 1922 года: «Мысли, которые высказывал Вам Вася (Василий Чекрыгин. – А.И.) в письмах и которые я здесь написал – повторялись им в кружке художников, группирующихся вокруг журнала „Маковец“... Но не думаю, чтобы группе этой, имена их Вы знаете, была под силу такая огромная задача – дать этим мыслям реально-живописное воплощение. Романович все время был в Воронеже, работал там очень много. У него большое живописное чувство, нежность, но не всегда свободен от некоторого „эстетизма“ и красоты. Очень хороши его гравюры по картону, его собственное изобретение» [7, с. 74–75].

Романович также состоял в переписке с Ларионовым. Следует отметить, что в своих письмах к нему и к другим корреспондентам середины десятилетия 1920-х Романович высказывал уже вполне сложившиеся, глубоко продуманные взгляды на смысл творчества художника. Его мысли особенно интересны нам, так как воссоздают ту неповторимую творческую атмосферу, в которой возникали и обретали воплощение его гравюры из евангельского цикла. Подлинный талант, по его мнению, привносит во все проявления своего творчества глубинную связь с бытием космоса, развертывающимся процессом жизни вселенной. Каждая проведенная линия, каждый мазок кисти будут воплощать в себе отзвуки вечного биения жизни космоса. Может быть, в таких высказываниях художника проявлялась его внутренняя духовная жизнь, его всегдашняя увлеченность

важнейшими для религии и философии вопросами. Но наличие у художника подобной сложной и хорошо развитой системы взглядов, касающихся самой сути искусства, само по себе служит свидетельством достижения им творческой зрелости.

Приведем отрывок из письма Романовича К. Зефинову:

«...Некий минимум должен быть найден человеком, если он хочет быть художником. Этот минимум заключается обыкновенно в чувстве жизни или, если хотите, космической жизни. Пятно, линия, черта, удар, всякое движение как символ отзвука на жизнь вселенной должен отражать интуитивное волнение и жизнь космоса. Я чувствую это очень остро, и для меня это является пробным камнем. И по отношению к художнику, и к произведению. <...> Это качество я у Вас высоко ценю так же, как и у Ларионова, который тоже отзывчив на жизнь. <...> Может, конечно, случиться, что обладающий этим качеством и не ценит его вовсе. Как это бывает с детьми. Но у взрослых оно очень редко встречается, и в этом смысле художник должен стать ребенком. Но не как чувствующее идеи и волящее существо, в этом, к несчастью, мы остаемся ребятами...»⁽⁹⁾.

Надо полагать, что Романович в своих письмах к далекому, навсегда оставшемуся в Париже Ларионову также самым подробным образом рассказал о том, как он работал над своей серией гравюр. Более того – оказалось, что довольно много произведений, весьма значительную часть этой серии ему удалось переслать во Францию! Как впоследствии выяснилось, в парижском собрании Ларионова находилось семь гравюр Романовича. Всю свою жизнь Ларионов бережно хранил в своей мастерской эти произведения, когда-то присланные ему другом как память о его молодости и о родной стране. После смерти художника эти гравюры в составе его наследства вернулись в Москву и сейчас находятся в Третьяковской галерее⁽¹⁰⁾.

(9) Письмо Романовича К.К. Зефинову (1920-х годов; точная дата написания неизвестна) [10, с. 321].

(10) В 1994 эти гравюры Романовича, вернувшиеся в Москву в составе наследия М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой, экспонировались на выставке, посвященной объединению «Маковец» в Гос. Третьяковской галерее. Их названия: «Притча о блудном сыне», «Притча о милосердном самаритянине», «Многофигурная композиция на тему евангельских притч», «Про закваску», Свадьба в Кане», «Притча о блудном сыне», «Притча о неводе». См.: [7]. №№ произведений по каталогу: 277–284.



Илл. 8. Серж Лифарь и Михаил Федоров в балете «Блудный сын». Русский балет Дягилева. 1929, Париж

Теперь перенесемся на несколько лет вперед. В 1929 году, в Париже, С.П. Дягилев ставил «Блудного сына». Музыка к балету написал С.С. Прокофьев, декорации и костюмы создавал Ж. Руо. Хореографию спектакля сочинил Д. Баланчин. Партия блудного сына была поручена молодому артисту С.М. Лифарю. По воспоминаниям Лифаря, Дягилев, обычно уверенный в себе и очень энергичный, на этот раз был взволнован и даже не верил в успех своей новой постановки – в ней явно что-то не складывалось. Лифарь впоследствии передал удивительные слова, якобы сказанные его патроном в те эмоционально тяжелые для всех участников постановки дни: Дягилев попросил артиста «...сыграть блудного сына так, как нужно, – драматически, а не просто холодно-танцевально...» [5, с. 460].

По словам С. Лифаря, он довольно долго не мог понять, о чем просил его тогда Дягилев, какой смысл он вкладывал в свою просьбу – исполнить в грядущем спектакле блудного сына *драматически*. Неумолимо приближался день премьеры, но тягостные раздумья ни-

как не помогли Лифарю осознать, прочувствовать свою роль. В самое утро премьеры он сначала даже не хотел выходить на сцену, чтобы танцевать. Но вот что последовало потом в этот день:

«Вспоминаются мне старые киевские картины, когда я, как блудный сын, после первой неудачной попытки бегства за границу сидел на пороге отчего дома и ждал, когда все проснутся и я смогу войти в дом. <...> Мысли о прошлом и о Сергее Павловиче переплетаются между собой и сплетаются с «Блудным сыном» – я его блудный сын... В ушах звучит прокофьевская музыка, и я вдруг озаряюсь, начинаю понимать, и после смятения и хаоса наступает творческая минута ясного, спокойного сознания.

Я вскакиваю с постели:

– Едем в театр. Я создам своего блудного сына – себя» [5, с. 461].

И дальше, уже в театре, когда началось долгожданное представление балета, трудная постановка которого так долго волновала и мучила Дягилева и его соратников, Лифарь продолжает свой удивительный, исполненный фантастического, почти что нечеловеческого, едва переносимого напряжения рассказ:

«...Финальная сцена „Блудного сына“. Я выхожу и начинаю почти импровизировать ее, охваченный дрожью, трепетом, экстазом. Играю себя – „блудного сына“, потерявшего веру в друзей, ставшего одиноким, усталым, замученным своими мыслями, замученным людьми, обманувшими мою детскую слепую веру в них. Все, что я переживал за последние шесть месяцев, все одиночество, вся боль, страдание и разочарование – все каким-то экстастическим чудом было драматически пластично воплощено в пяти-шести минутах сценического действия. Эта финальная сцена была игрой, но игрой – куском жизни, брошенным на сцену, и так я никогда еще не играл и никогда не буду играть.

По окончании „Блудного сына“ публика буквально неистовствовала, многие в зале плакали, но никто не знал, что я играл себя, играл свою жизнь. Это мог знать и понять, почувствовать своей большой душой только один Он...» [5, с. 462].

Он – это Дягилев. Ему, немолодому и, наверное, уже уставшему от жизни – может быть, и смертельно больному – старшему другу и наставнику, посвятил Лифарь свой танец весной 1929 года. Дягилев умер в конце лета, в августе того года.



Илл. 9. Блудный сын.
1940-е годы. Холст, масло

Илл. 10. Блудный сын,
кормящий свиней.
Гравюра на картоне.
Начало 1920-х



Чуть позднее, Ларионов в статье для парижского журнала «Числа» отметил «великолепный финал „Блудного сына“»: на сцене «... Лифарь содранными коленями буквально стирает всю пыль досок, превращая их в истинный путь раскаяния. Перестаешь видеть в этом только шедевр пластики – артист страдает на самом деле. Уже прощенный ранее, он стремится к Богу, протягивающему к нему руки» [4, с. 220]. И здесь опять вспоминается гравюра Романовича на обложке первого номера «Маковца» – как знать, может быть, и о ней думал Ларионов, когда сочинял свою статью о балете?

Но об этом парижском спектакле Романович уже вряд ли знал. В начале 1930-х годов из-за ужесточения политической ситуации в стране его переписка с Ларионовым надолго прервалась. К тому, в это время он был вынужден прекратить свою преподавательскую работу в Воронеже и возвратиться в Москву: но устроиться в своем родном городе ему так и не удалось. Его мытарства на протяжении целого десятилетия 1930-х весьма напоминают эпизод из истории блудного сына, к которой он обращался в своих гравюрах. Возможно, что отчасти из-за крайне суровых условий жизни в эти годы его опыт обращения к печатной графике, приобретенный в начале 1920-х в Воронеже, так и остался интересным и важным, но не получившим продолжения и дальнейшего развития эпизодом в его деятельности художника.

И все же евангельская тема заняла важнейшее место в живописи и рисунках художника последующих лет. Во многих его этюдах и картинах использованы темы и композиции, впервые появившиеся именно в воронежских гравюрах на картоне. Так, его «Притча о неводе (Чудесный улов рыбы)» отчасти послужила источником вдохновения для «Ладьи Христа в бурю» по мотивам произведения Э. Делакруа, написанной в нескольких вариантах в 1940-е годы. Даже в 1960-е годы, в заключительный период своего творчества, Романович довольно часто обращался и к притче о блудном сыне, и к другим евангельским притчам, впервые нашедшим воплощение в его скромных гравюрах на картоне 1920-х годов.

Список литературы:

- 1 Вагинов К. Козлиная песнь. Романы. Стихотворения и поэмы. М.: Эксмо, 2008.
- 2 Иньшаков А.Н. Михаил Ларионов: русские годы. М.: Гнозис, 2010.
- 3 Иньшаков А.Н. Молодые художники из круга Михаила Ларионова и Владимира Маяковского: из истории московского авангарда 1910-х годов // Творчество В.В. Маяковского: Вып. 3. Текст и биография. Слово и изображение. Сост., отв. редактор В.Н. Терехина. М.: ИМЛИ РАН, 2015.
- 4 Ларионов М. С.М. Лифарь // Числа. Вып. 5. Париж, 1931.
- 5 Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. Париж: Дом книги, 1939.
- 6 Маковец. Журнал искусств / Редактор-издатель А.М. Чернышев. М.: Млечный путь, 1922, № 1.
- 7 Маковец. 1922–1926. Сборник материалов по истории объединения / Сост. Е.А. Илюхина. М.: ГТГ, 1994.
- 8 С.М. Романович. Сборник материалов, каталог выставки. К 100-летию со дня рождения художника. М.: Русский путь, 1994.
- 9 С.М. Романович. От авангарда к мифотворчеству. Материалы науч. конф., Гос. Третьяковская галерея, 25–26 марта 2003 г. М.: Галарт, 2006.
- 10 Романович С.М. О прекраснейшем из искусств. М.: Галарт, 2011.
- 11 Флоренский П.А. В достохвальный «Маковец» (письмо Н.Н. Барютину) // Флоренский П. Собрание сочинений. В 4 тт. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 628–629.

References:

- 1 Vaginov K. *Kozlinaya pesn'. Romany. Stihotvoreniya i poemy* [Goat song. Novels. Poetry and poems]. Moscow, Eksmo Publ., 2008. (In Russ.)
- 2 Inshakov A.N. *Mihail Larionov: russkie gody* [Mikhail Larionov: Russian years]. Moscow, Gnozis Publ., 2010. (In Russ.)
- 3 Inshakov A.N. *Molodye hudozhniki iz kruga Mihaila Larionova i Vladimir Mayakovskij: iz istorii moskovskogo avangarda 1910-h godov* [Young artists from the circle of Mikhail Larionov and Vladimir Mayakovsky: from the history of the Moscow avant-garde of the 1910s]. *Tvorchestvo V.V. Mayakovskogo: Vyp. 3. Tekst i biografiya. Slovo i izobrazhenie* [Works by V.V. Mayakovsky: Vol. 3. Text and biography. Word and image], edited by V.N. Terekhina. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015. (In Russ.)
- 4 Larionov M. S.M. *Lifar' Chisla* [Numbers]. Paris, 1931, vol. 5. (In Russ.)
- 5 Lifar' S. *Dyagilev i s Dyagilevym* [Dyagilev and with Dyagilev]. Paris, Dom knigi Publ., 1939. (In Russ.)
- 6 *Makovec. Zhurnal iskusstv* [Journal of Arts], editor and publisher A.M. Chernyshev. Moscow, Mlechnyj put' Publ., 1922, no. 1. (In Russ.)
- 7 *Makovec. 1922–1926. Sbornik materialov po istorii ob'edineniya* [Makovets. 1922–1926. Collection of materials on the history of the association], ed. E.A. Ilyuhina. Moscow, GTG Publ., 1994. (In Russ.)
- 8 *S.M. Romanovich. Sbornik materialov, katalog vystavki. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya hudozhnika* [Collection of materials, exhibition catalog. To the 100th anniversary of the artist]. Moscow, Russkij put' Publ., 1994. (In Russ.)

- 9 *S.M. Romanovich. Ot avangarda k mifotvorchestvu. Materialy nauch. konf., Gos. Tret'yakovskaya galereya, 25–26 marta 2003 g.* [From avant-garde to myth creation. Materials of scientific conf., State Tretyakov Gallery, March 25–26, 2003]. Moscow, Galart Publ., 2006. (In Russ.)
- 10 Romanovich S.M. *O prekrasnejshem iz iskusstv* [About the most beautiful art]. Moscow, Galart Publ., 2011. (In Russ.)
- 11 Florenskij P.A. *V dostohval'nyj "Makovec" (pis'mo N.N. Baryutinu)* [To the Honorable Makovets (letter to N.N. Baryutin)]. Florenskij P. *Sobranie sochinenij* [Collected Works], in 4 vol., vol. 2. Moscow, Mysl' Publ., 1996, pp. 628–629. (In Russ.)