

УДК 76

ББК 85.1, 85.15

Иньшаков Александр Николаевич

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, отдел искусства России XX–XXI веков, НИИ теории и истории изобразительного искусства РАО, Москва

ORCID ID: 0000-0002-4165-7100

in-sarow@list.ru

Ключевые слова: И.В. Гёте, С.М. Романович, К.С. Малевич, П.В. Митурич, Л. ван Бетховен, В.А. Моцарт, Ф. Ницше, Рафаэль, П.П. Рубенс, Ф. Шуберт, Ф. Шуман, античность, живопись, иллюстрация, копия в живописи, мифология, трагедия, музыка, старые мастера.

Иньшаков Александр Николаевич

Тема музыки в живописи С.М. Романовича 1930–1960-х годов

Светлой памяти**Михаила Николаевича Соколова**

Московский художник С.М. Романович (1894–1968) был любителем и знатоком музыкального искусства. Особенно хорошо он знал немецкую классическую музыку XVIII–XIX веков. В его творчестве визуальность неразрывно связана с искусством музыки. В статье рассматриваются некоторые живописные произведения художника 1930–1960-х годов. В них с музыкальной гармонией органично соединились интерес художника к античной мифологии, увлеченность искусством старых мастеров европейской живописи, его обращение к иллюстрированию любимых литературных произведений прошлого.

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

Key words: I.V. Goethe S.M. Romanovich, K.S. Malevich, P.V. Miturich, L. van Beethoven, V.A. Mozart, F. Nietzsche, Raphael, P.P. Rubens, F. Schubert, F. Schumann, antiquity, painting, illustration, copy in painting, mythology, tragedy, music, old masters.

Inshakov Alexandr N.

Theme of Music in Painting by S.M. Romanovich in the 1930s–1960s

In the blessed memory
of Mikhail Nikolaevich Sokolov

Moscow artist S.M. Romanovich (1894–1968) was fan and connoisseur of musical art. He knew particularly well the German classical music of the 18th–19th centuries. In his work, visuality is inextricably linked with the art of music. The article discusses some of the paintings of the artist of the 1930s–1960s. They, with musical harmony, organically combined the artist's interest in ancient mythology, his enthusiasm for the art of old masters of European painting, his appeal to illustrate his favorite literary works of the past.

В детстве будущий художник Романович не любил и не интересовался музыкой. Интерес к музыке как искусству возник у него гораздо позже – уже после того, как закончился футуристический период его юности. В конце 1920-х художник познакомился со своей будущей женой Е.В. Бойко. Бойко мечтала поступить в консерваторию, но дворянское происхождение закрывало ей дорогу к учебе – поэтому она работала на канцелярской должности во ВХУТЕМАСе. Отчасти под ее влиянием Романович стал серьезно интересоваться музыкой.

В начале 1920-х годов Романович уже вернулся к фигуративной живописи. Теперь его внимание особенно привлекали античность, древнерусское и старое западноевропейское искусство. О глубоком интересе к древнегреческому искусству и античной мифологии свидетельствует уже его картина «Три грации» (1920-е, ГРМ), выдержанная в строго классическом каноне.

Вспомним, что в книге «Происхождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше указывал на аполлоническое и дионисийское начала, присутствующие в художественном творчестве. Причем аполлоническое начало он условно связывал с состоянием сна, а дионисийское – состоянием опьянения. По его словам, «Противопоставленный этим непосредственным художественным состояниям природы, каждый художник является только „подражателем“, и притом либо аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения, либо, наконец, – чему пример мы можем видеть в греческой трагедии – одновременно художником и опьянения, и сна; этого последнего мы должны себе представить примерно так: в дионисическом опьянении и мистическом самоотчуждении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падает он, и вот аполлоническим воздействием сна ему открывается его собственное состояние, т.е. его единство с внутренней первоосновой мира в символическом подобии сновидения» [7, с. 63].

Все сказанное в этом отрывке можно отнести и к творчеству Романовича: среди его живописных произведений легко найти созданные под воздействием как «аполлонического», так и «дионисийского» начал творчества. Аполлоническое начало проявилось в его картинах на античные сюжеты – уже упомянутых выше «Трех грациях» или произведениях на взятые из мифологии греков темы – некоторые из них мы рассмотрим ниже. Дионисийское же явно видно в его

сценах античных вакханалий. А также, пожалуй, – в некоторых из его иллюстраций к любимым литературным произведениям. Как, например, в прекрасном пасторальном этюде «Привал актеров» (начало 1930-х, ГМИИ им. А.С. Пушкина), вдохновленном романом И.В. Гёте «Годы странствий Вильгельма Мейстера» и выполненном художником в тонкой, приглушенной живописной манере А. Ватто.

Одним из самых любимых и важных для Романовича мастеров на протяжении всей его творческой жизни оставался П.П. Рубенс. И в 1930-е, и во все последующие годы Романович постоянно обращался к его произведениям в своих неустанных трудах по постижению живописного мастерства. И на многие эпизоды и сцены из знаменитых античных мифов он смотрел глазами Рубенса – разумеется, каждый раз привнося и свое видение мифа, свое прочтение античной сцены.

Миф об Ио, прекрасной нимфе и возлюбленной Зевса, особенно привлекал Романовича. Первая картина художника по мотивам этого мифа, «Меркурий и Аргус», создана в середине 1930-х годов. Злою волею жены Зевса Геры гонимая Ио, принявшая облик белой коровы и непрестанно мучимая жалящим оводом, была обречена на долгие скитания. На скалах далекого и дикого для греков Кавказа она встретила наказанного Прометея, и тот предсказал ей грядущее избавление от страданий и великое будущее ее детям от союза с Зевсом. Пророчество его оправдалось – Ио стала матерью и родоначальницей династии царей и героев, в числе ее потомков оказался самый известный и почитаемый из античных героев, Геракл. Здесь вполне кстати будет упомянуть и о том, что как миф о Прометее, так и история подвигов Геракла ранее уже привлекали внимание Романовича и нашли отражение в его графике и живописи. Так что обращение художника к античной мифологии не было каким-то вынужденным обстоятельствами или же случайным для него шагом в неизвестное. Романович прекрасно и во всех подробностях знал как античную мифологию, так и ее отражение в творчестве великих европейских художников прошлого. На протяжении долгих лет он создавал цельные циклы мифологических произведений – пусть и небольшие, но хорошо продуманные и внутренне связанные между собой.

Несколько раз он обращался и к мифу об Ио. Сохранился карандашный набросок композиции этого небольшого полотна – в нем художник уже четко намечает расположение фигур в пространстве

и распределение пятен светлого и темного, легкий очерк полутеней. Вероятно, источником вдохновения для художника послужило полотно Рубенса «Меркурий и Аргус» (1635–1638, Дрезденская картинная галерея), а может быть, и другие полотна на тот же сюжет, например «Аргус, Меркурий и Ио» (1635) Я. Ван Кампена. Разумеется, произведение Рубенса Романович в те годы мог видеть только на репродукции – и, весьма вероятно, она была черно-белой.

Но в своем понимании мифа художник предстает отнюдь не тщательным копиистом, слепым и некритичным воспроизводителем произведений старого искусства, пусть даже и созданных великими мастерами. Напротив, Романович вносит весьма серьезные изменения в устоявшуюся композицию хорошо известной сцены, при этом как бы осовременивает древний сюжет и демонстрирует, что он является в то же время и со-творцом, создателем его нового прочтения. В этом живописном воспроизведении древнего мифа, прежде всего, заинтересовывает и поражает совершенное отсутствие фигуры Меркурия, одной из наиболее важных для построения композиции картины и ключевой для понимания этого мифа.

Меркурия послал Зевс, чтобы тот освободил Ио, томившуюся под неусыпным надзором Аргуса. Это сказочное существо имело множество глаз (по одному из вариантов мифа – тысячу) и поэтому никогда не спало: всегда была открыта хотя бы пара его глаз. Меркурий усыпил Аргуса, играя дивные мелодии на свирели и рассказывая ему чудесные истории, а затем отсек несчастному чудовищу голову. Но в картине Романовича Аргус предстает совсем не страшным и даже не уродливым многоглазым созданием, а вполне привлекательным внешне полуобнаженным худощавым человеком, имеющим немного аскетичный облик. Только яркие пятна красного и синего цветов в его скромной одежде пастуха привлекают к себе внимание, напоминая об исходящей от него силе и опасности.

Буквально все сущее в этой картине погружено в какой-то глубокий и почти летаргический сон, подобный безвременью. Спит под одиноким раскидистым деревом собака Аргуса, спит вся природа вдали. Туманная дымка, мягко обволакивающая фигуры и скрывающая потаенные горизонты, напоминает нам об изысканной световоздушной среде в картинах старых европейских мастеров. Но в то же время – и о туманных среднерусских утрах, которые художник

часто мог наблюдать в патриархальном Ильинском погосте, где тогда проживал⁽¹⁾. Глубоко задумался о чем-то Аргус: он словно бы услышал далекие прекрасные звуки музыки, но еще не различает неумолимо приближающиеся тихие шаги Меркурия. Кажется, что эти шаги самой судьбы, несущие ей избавление, слышит Ио: белая корова (такие изображения нимфы встречались еще в греческой вазописи) вдруг чуть повернула голову и приподняла уши – может быть, еще не веря, но только предчувствуя грядущие перемены. И связаны перемены в его судьбе с прекрасными звуками свирели, несущимися издалека.

С той же темой всепоглощающего характера музыкального искусства, его великой и преображающей жизнь ролью связан другой миф, также привлекавший в это время внимание Романовича. Одной из историй из тех, что рассказывал Меркурий засыпающему многоглазому чудовищу, была трогательная история о безответной любви Пана к Сиринге. Козлоногий Пан, частый спутник Диониса, воспылил любовью к прекрасной нимфе Сиринге. Взаимности он не получил: спасаясь от чрезмерно навязчивого выражения его чувств, нимфа подбежала к реке и превратилась в пучки тихо шелестящих стеблей тростника. Из тростинок грустный Пан сделал свирель и с тех пор часто играл на ней в уединенных пустынных лесах. К этому античному сюжету также обращались художники прошлого, в том числе и любимый Романовичем Рубенс («Пан и Сиринга», 1617–1619).

Одноименная картина Романовича отнюдь не представляет из себя копию относительно ранней картины великого живописца прошлого. Более того – трактовка этой сцены автором уже выдает в нем черты творческой личности не «старого мастера», а полноправного художника XX века. В картине его русского последователя куда как больше динамики, нежели во многих работах мастеров эпохи барокко. И к тому же художник не так чопорно и серьезно, как мастера прошлого, воспроизводит на своем полотне эпизоды хорошо известного мифа. Не без легкой иронии он показывает нам, как покрытый мягкой шелковистой шерстью неуклюжий Пан – с обросшим косматой бородой, но добрым лицом, тщетно демонстрирует свою брутальность. Ему

(1) В 1930-е годы Романович не имел своего жилья в столице и проживал с семьей в Ильинском погосте, поселке в 90 километрах от Москвы по Казанской железной дороге.

так и не удастся настичь Сирингу, в беге театрально закидывающую руки куда-то к небу. Кстати, в этой работе присутствует и вполне явственный эротический подтекст (а кто бы мог подумать, что такое вообще было возможно в Советской России 1930-х годов?). Нельзя также не отметить, что как своим динамизмом, попытками связать классические формы с современным прочтением наследия старой мифологии, так и обращением к эротическим мотивам «Пан и Сиринга» Романовича заставляет вспомнить некоторые работы Пикассо 1920-х и 1930-х годов: такие картины, как «Бег», «Флейта Пана»; некоторые офорты из «Сюиты Воллара». Это тем более примечательно, что вряд ли в те годы вынужденного молчания и внутренней изоляции Романович, как и другие художники советской страны, не имевший практически никакой информации о современном искусстве Западной Европы, мог хотя бы в малой степени знать о работах испанского мастера после 1917 года.

Тема музыки, ее мощного преображающего влияния на сознание людей и героев не случайно появилась в живописи Романовича 1930-х годов. В эти годы он, под влиянием Екатерины Бойко, заново открыл для себя музыкальное искусство и полюбил его – и на этот раз навсегда. Музыка помогала художнику переносить все многочисленные тяготы его повседневной жизни, придавала необходимые силы для занятий творчеством. Романович любил слушать музыку и во время работы, и в редкие свободные часы. В свои зрелые годы он хорошо знал произведения великих немецких композиторов классической эпохи – Баха, Моцарта, Бетховена. Вместе с женой художник посещал концерты в консерватории в Москве, оперные постановки в Большом театре, когда ему выпадала такая возможность. Так, в одном из писем к Бойко середины 1930-х годов Романович рассказывает о трудностях и о своих настойчивых хлопотах, связанных с желанием «достать» билеты на представление «Волшебной флейты» Моцарта в Колонном зале Дома Союзов [10, с. 233]. Скромные «музыкальные вечера» они устраивали и в своем доме в Ильинском погосте: жена художника по его просьбе выучила все партии «Дона Жуана» Моцарта, в том числе даже и партии оркестра, и пела их в то время, пока Романович работал [10, с. 367]. Может быть, при этом художник иногда вспоминал о том, как в парижскую мастерскую его любимого живописца Делакруа заходил друг мастера Ф. Шопен и играл свои

сочинения на специально для этого поставленном художником рояле – Делакруа любил работать под звуки музыки⁽²⁾. Когда наступал декабрь, накануне католического праздника Рождества Романовичи порой заходили в костел на Малой Лубянке, чтобы прослушать мессу, они любили звучание органа. Часто после этого они шли в гости к друзьям – жившим неподалеку Митуричам⁽³⁾.

Петр Васильевич Митурич не был сторонником какой бы то ни было религии. Поэтому ни Рождества Христова, ни даже Нового года в его семье не отмечали. Митурич придерживался взглядов на мир, которые теперь назвали бы неоязыческими. Они сформировались под влиянием идей В.В. Хлебникова: художник был большим знатоком и ценителем творчества поэта – своего безвременно ушедшего друга. Каждый год 24 декабря Митуричи отмечали «кальпу»: праздник смены годового и природного цикла, солнцеворота и, – здесь наверное можно добавить, – «вечного возвращения». В этот день к нему в гости приходили ученики и знакомые художники, приносили свои новые работы. Все принесенное внимательно просматривалось в тесном кругу мастеров и единомышленников, затем подвергалось подробному и критичному разбору⁽⁴⁾.

Романович также любил поэзию Хлебникова. Обычно он не брал, как другие, с собой свои последние работы. Но, когда приезжал в Москву, у Митуричей бывал регулярно. Потом ему приходилось проделывать относительно долгий обратный путь – возвращаться в свой далекий деревенский дом. В Ильинский погост...

Чтобы получить возможность заниматься творчеством, Романовичу следовало, прежде всего, обеспечить хотя бы какие-то минимальные жизненные условия – для себя и для своей семьи. Казалось, что художник попал в заколдованный круг: чтобы заниматься живописью так, как он хочет, ему следовало прежде всего хоть что-то заработать: на жизнь, на мастерскую, на холсты и на краски, – но зарабатывать

(2) О дружбе Э. Делакруа с Ф. Шопеном см. [2]. Тема «Делакруа и музыка» подробно рассматривалась также в работах М. Прокофьевой [8], [9].

(3) См. воспоминания М.П. Митурича: [6, с. 154]. На воспоминания младшего Митурича ссылается и М.А. Чегодаева в своей заслуживающей внимания статье, посвященной дружбе художников Романовича и Митурича [12, с. 145].

(4) Подробности празднования «кальп» у Митуричей приводит М.А. Чегодаева [12, с. 145–146].

своим искусством в Советском Союзе 1930-х годов он не имел почти никакой возможности. Поневоле приходилось браться за поденные работы, соглашаться на любые предложения, которые в итоге сулили возможность пусть даже мелкого заработка. Но эти занятия, которые также приходилось все время разыскивать и за которые приходилось браться по крайней необходимости, в свою очередь, требовали и отнимали много времени и сил – а их надо было во что бы то ни стало постараться сберечь для живописного творчества. Такая вынужденная обстоятельствами, почти подневольная работа, необходимость все время выполнять требования случайных и очень часто малокомпетентных заказчиков, не приносили художнику ни покоя, ни удовлетворения. Впрочем, в те годы не одного только Романовича жизнь поставила перед необходимостью тяжелого, даже мучительного выбора. И каждый художник делал такой выбор и страдал по-своему. В письме к Е. Бойко Романович рассказывал о том, какое место в жизни нашли тогда для себя некоторые из его друзей или же просто знакомых художников:

«Ты призываешь меня к борьбе, но за что и на каких путях? Здесь очень большая нужна конкретность, и я, поверь мне, не позволю наступить себе на ногу никому... да и ненавижу всякую пошлость, особенно когда унижают настоящее. Но, ...чтобы тебе платили так, чтобы ты мог осуществить свои желания, нужно давать, что хотят. Я это не могу. Дальше – книги, иллюстрации, но там пробивают дорогу годами, и вот Фонвизин, зарабатывая 300–500 рублей, занят по горло этими делами, но это не дает ему заниматься живописью. Митурич, уж на что зубастый, прямо кинжалозубый тигр, два года уже не берет кисть в руки. Истомин – от случая к случаю в редкие перерывы среди длительных неприятностей педагогических дел... Кто работает непрерывно – специфические ловкачи. Ты видишь, что я, занимаясь самым мелким гешефтом, еще счастливее других. На что же я жалуясь, скажешь ты. Если ты представишь человека, сидящего перед мольбертом с прищемленной дверью ногой, или такого, которого время от времени дергают за волосы, это будет верно. Вот от этого я хотел бы освободиться и пытаюсь сделать серьезные усилия. <...> Человек, который не добыл огня, который ему нужен и которого он вот-вот ждет в то время, как он трет куски дерева, не имеет и четверти той силы перед появившимся врагом как тогда, когда огонь

уже горит. Что касается меня, то дерево горячо и начинает дымиться, но огня еще нет, и – что если он и не появится? Появится, я в этом уверен, но буду ли я мертвым или живым и каким, это другой вопрос.

Ты мне приводила Бетховена. Но старик, одетый как нищий, бредущий по осенним дорогам, что это значит? Где же достигатель жизненных благ? Все, кто слышит голоса внутри, сильнеешие, чем шум жизни, могут быть в таком положении, и чаще всего и бывают. Так, внимание рассеивается, ухо слышит голос демона и не различает голосов земных дел так ясно, как бы следовало...» [10, с. 205–206].

Периоды относительной передышки от рутинной поденной работы Романович проводил в своем доме в Ильинском погосте. Он также старался брать туда, в собственноручно оборудованную мастерскую, даже свои официальные московские заказы – если находилась возможность это сделать. Такие иногда возникавшие перерывы обычно продолжались от двух и порой даже до пяти недель. Но это отнюдь не были дни безмятежного отдыха на природе и восстановления сил. Каждый такой свободный день был для Романовича на вес золота – и все эти дни художник проводил в своей мастерской, погруженный в интенсивную творческую работу. Днем он занимался живописью. А вечером, когда скудное освещение от керосиновых ламп уже не позволяло работать за мольбертом – пока хватало сил и внимания, рисовал за простым дощатым столом.

Затем художник выходил из мастерской – как он сам говорил, «теперь надо отдать долг хозяевам». Поздние вечера Романович оставлял для общения с соседями – он всю свою жизнь неукоснительно соблюдал принятые в обществе нормы общения и вежливости, и тем более необходимо было это в Ильинском погосте, где он с женой нашел себе временный приют в чужом доме. В середине тридцатых в летние месяцы в Ильинском погосте отдыхал Лев Владимирович Гольденвейзер, двоюродный брат известного пианиста А.Б. Гольденвейзера. Е. Бойко была хорошо знакома и дружила с его дочерью. Лев Владимирович был театральным деятелем, писателем и полиглотом: вероятно, в отдаленном от Москвы Ильинском погосте ему порой бывало скучновато. Поэтому он дорожил обществом прекрасно знавшего искусство и литературу Романовича, проживавшего в соседней избе. Писатель и художник часто разговаривали по вечерам – по воспоминаниям жены художника, предметом их

горячего обсуждения чаще всего становилась классическая немецкая литература [10, с. 365]. Но порой между ними возникали и разногласия: в этих долгих разговорах Л.В. Гольденвейзер зачастую невольно делал акцент на каких-то мелких проявлениях личности или том, что казалось ему негативными чертами у великих людей прошлого. Получалось так, что он как бы намеренно выискивал у них недостатки. Это вызывало неприятие Романовича: конечно, он так же хорошо, как и его собеседник, знал, что порой не лучшие черты характера могут проявиться даже и у выдающегося творца. Но ему претили попытки принизить масштаб личности таких людей. Он считал гениев искусства «учителями человечества».

Представим себе эти длинные и поздние вечера в середине тридцатых годов... В глухом и тихом, погруженном во мрак ночи и уже уснувшем селе два человека, писатель и художник, негромко разговаривают о «Фаусте» Гёте, может быть, о музыке Моцарта или Бетховена. Но только ли об этом говорили тогда между собой Романович и Гольденвейзер? Действительно ли они обсуждали тогда между собой только классическое немецкое искусство – и ничего не говорили о современности? Об этом мы уже никогда не узнаем: до нас не дошло совершенно никаких свидетельств. И это вполне естественно: такие разговоры вести в то время уже было крайне опасно. Даже если художник и писатель и касались проблем современности в своих беседах – то только наедине. Конечно же, они были хорошо осведомлены о последних мировых событиях и ощущали подспудное чувство тревоги. В Германии, стране поэтов и философов, пришел к власти Гитлер. Нацисты жгут книги и жестоко преследуют своих противников. Война с нацистской Германией, по всей видимости, неизбежна – и уже в самом ближайшем будущем. Но и в родной стране, в Москве тоже происходит что-то тревожное, непонятное.

Общение Романовича с Гольденвейзером оборвалось неожиданно. Наступил день, когда его собеседник навсегда покинул Ильинский погост и уже больше не приехал. Много позже выяснилось, что он был арестован по ложному обвинению и осужден на долгие годы тюрьмы и ссылки. Все многочисленные рукописи Л.В. Гольденвейзера исчезли после ареста и, по-видимому, безвозвратно пропали.

Началась Великая Отечественная война. В суровые военные годы Романович мог работать лишь урывками, но не отказался от занятий

живописью, несмотря на все трудности. Когда выдалось короткое, свободное от обязанностей время, он написал автопортрет. Художник изобразил себя в мастерской, на фоне картины, над которой работал в те дни. Его «Автопортрет в шапке-ушанке» кажется очень быстро выполненным, почти моментальным живописным наброском. Композиция портрета не разработана Романовичем со всей тщательностью, столь характерной для других его произведений. Но самое главное – суть личности схвачена в «Автопортрете в шапке-ушанке» с беспощадной наблюдательностью. Холст имеет почти квадратную форму, и в центре него – лицо художника, освещенное каким-то внутренним светом. Светится и белый фон еще недописанной картины сзади него, светятся на ее фоне золотистые охры, едва начатые зеленоватые и синие мазки.

Мы хорошо знаем, что это за картина. Во время войны Романович задумал парную композицию «Золотой век» и «Железный век». Замысел ее навеян древними греческими мифами, с незапамятных времен сохраненными для потомков в строках Гесиода, а исполнение – формами и композиционными решениями в античных фресках и мозаиках. В своем творчестве послевоенных лет он еще не раз возвратится к этой теме, создавая реплики и вариации двух полотен.

На его полотне «Золотой век» изображено множество эпизодов: величественные античные герои, мужчины и женщины, мирно беседуют, музицируют или же воспитывают шаловливых маленьких детей под сенью деревьев, чьи ветки усыпаны плодами. Хищные звери добры к человеку и ведут себя так же мирно, как и домашние животные. И эти сценки напоминают об евангельских строках: «возляжет лев рядом с агнцем»... И совсем другой мир мы видим в парной к ней композиции «Железный век». Люди дерутся из-за самого жалкого имущества, воюют, мучают и стараются всячески унижить друг друга. Для «Железного века» художник находит уже совершенно отличное цветовое решение. Вместо сияющего белого света и мягких золотистых охр «Золотого века», для другого полотна он использует тусклые и очень холодные, цвета старой ржавчины, коричневые краски. И такое решение выглядит отнюдь не случайным: в дальнейшем подобная символика цветов еще не раз будет встречаться в произведениях художника.

И вот в автопортрете художника, на фоне едва набросанной фрески, изображающей Золотой век, стоит ее автор в нелепой меховой шапке с опущенными ушами. Он укутался в непритязательную телогрейку либо плащ-палатку холодного синего цвета. Может быть, именно так выглядел художник осенью 1941 года. Тогда, в дни обороны Москвы, он вместе с другими жителями столицы рыл окопы и траншеи на подступах к городу. И, словно вернувшись назад, в свою холодную мастерскую, еще не успел сменить одежду и взять в руки кисть. Внимательные голубые, как у младенца, глаза смотрят куда-то вдаль. На худом лице еще не старого человека уже побегала сетка морщин – следы каждодневного труда, забот и тягот военного времени. Как и на других портретах того периода, губы плотно сжаты, но здесь еще и скорбно опустились уголки губ задумавшегося, глубоко ушедшего в свои мысли человека.

Также в этом исполненном трагического величия портрете человека в труднейшие, но и решающие, переломные минуты его жизни мы находим неявный, но постоянно ведущийся его создателем диалог с произведениями любимых мастеров прошлого. Нелепая бесформенная шапка на его голове с бессильно тянущимися к земле ушами, как и полагается, исполняет роль признака самого низкого положения в социальной иерархии, выглядит немым знаком внешней несвободы и поражения в правах. Этот неприменный атрибут «эзка» или же «ватника» советского времени, невольно заставляет вспомнить забинтованную голову Ван Гога в его трагичном «Автопортрете с перевязанным ухом». Может быть, в этом произведении Романовича есть и еще одна, гораздо более потаенная, глубоко скрытая художником аллюзия. Еще до войны, в 1930-е годы художник, однажды оторвавшись на миг от суеты каждодневных трудов, исполнил два рисунка по роману М. Сервантеса «Дон Кихот». Вероятно, когда он просматривал одно из старых изданий романа, его внимание привлекли иллюстрации Г. Доре. И под впечатлением от них Романович сделал два быстрых карандашных наброска – портрета героя романа. Одним из заинтересовавших его эпизодов оказался «Шлем Мамбрина», и в одноименном рисунке художник изобразил своего героя с этим нелепым сплюснутым «шлемом» на голове.

«Друг Санчо! Да будет тебе известно, что я по воле небес родился в наш железный век, дабы воскресить золотой. Я тот, кому

в удел назначены опасности, великие деяния, смелые подвиги» [11, с. 204], – так объяснял смысл своего подвига Дон Кихот верному оруженосцу. Не о нем ли, о рыцаре печального образа, вспоминал Романович в тот долгий военный год, когда он создал свой «Автопортрет в шапке-ушанке»?

В военные годы Романович создал еще один вариант картины по сюжету мифа об Ио и сторожившем ее Аргусе. На этот раз Романович изображает уже чуть иной эпизод того же мифа: впрочем, его опять вдохновляло полотно (но на этот раз уже другое) все того же Рубенса. Развертывание уже знакомой нам мифологической сцены, происходит в примерно сходном с оригиналом по мрачному настроению ландшафте. Но медленно, страшно медленно, как в не могущем прерваться сне или же при замедленной киносъемке, развивается древний сюжет в интерпретации русского художника. Аргус расположился на камне под старым ветвистым деревом, но этот грозный страж совсем не страшен. Он засыпает под властью чарующей, чудной мелодии, преображающей и весь непритязательный, скудный пейзаж. В предыдущем полотне художника Ио была изображена только с Аргусом и его верным сторожевым псом. В новой картине мы видим появившегося наконец ее избавителя – Меркурия. И замороженная в белую корову Ио радостно обернулась к нему, предчувствуя в звуках его свирели музыку свободы.

Эта мифологическая сцена в наследии Романовича осталась и на рисунке, и на выполненном по нему живописном полотне. Живописный ее вариант, исполненный художником, поражает лаконичностью композиции и крайне неброским цветовым решением. Интересна надпись карандашом внизу подготовительного рисунка – это записка художника, обращенная к супруге: «я пошел в издательство». Случайная, но характерная деталь показывает, в каких условиях он был вынужден создавать свое искусство, буквально выкраивая минуты для творчества из своей многотрудной и исполненной забот жизни.

Последователь В. Хлебникова Митурич решительно не принимал христианских убеждений своего друга Романовича. Два художника долгие годы ожесточенно спорили и вели нескончаемую полемику. И Митурич оказался для Романовича очень жестким, порой даже желчным, но при этом весьма эрудированным и проницательным критиком.

Однажды Митурич записал свои весьма скептические размышления:

«Почитывал Соловьева о „Магомете“, о „красоте“ и прочее. Это меня идеалист Романович „просвещает“. Рассуждения о красоте смехотворны: например – „Все эти допотопные чудища: мегатерии, плезиозавры, ихтиозавры, птеродактили – могут ли они быть совершенным непосредственным творением Божьим? Если бы они удовлетворяли своему назначению и заслуживали одобрение Творца, как могло бы случиться, что они окончательно исчезли с нашей земли, уступив формам более уравновешенным и гармоническим“.

Он относит эти формы мира, то есть все до кайнозойской эры, к „неудачным пробам“ творца!

Подумать только, сколько пришлось богу перепакостить в течение сотни миллионов лет жизни, прежде чем создать розу, коня, антику и прочие прелести.

Но беда в том, что Романович все это принимает всерьез. Он верит в объективное существование идеальных форм в природе. Тогда достаточно владеть подражательным чувством, чтобы передать на холсте прекрасный мир.

На практике он знает, что красивый сюжет, тема не определяют качества художественного произведения, но скверная философия его сбивает с толку, и он часто блуждает в потемках идеалов. Почему и фигура его, в общем, драматична и не имеет оправдания в итоге»⁽⁵⁾.

Митурич не одобрял также стремления Романовича создавать иллюстрации к знаменитым произведениям мировой литературы. О живописных полотнах Романовича на литературные темы следует сказать особо. В них он в какой-то мере выступает продолжателем дела художников из круга Ларионова. После первой выставки «Бубновый валет» (зимой 1910–1911 годов), ее участники раскололись на две соперничающие группы. В 1911 году К.С. Малевич, в качестве секретаря организованной Ларионовым выставки «Ослиный хвост», полемизировал в печати с художниками – организаторами общества «Бубновый валет»: неприглашение Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова на новую выставку своего объединения они мотивировали тем, что

(5) Слова П.В. Митурича опубликованы М.А. Чегодаевой [12, с. 149].

те – художники, «склонные к анекдоту, курьезности и литературности в живописи, отодвигали чистую живопись на задний план»⁽⁶⁾. Ларионов и его последователи подхватили этот тезис своих оппонентов и начали рьяно претворять его в жизнь. Настолько рьяно, что М. Волошин в критической статье после выставки «Ослиный хвост» даже отмечал: «дерзания „ослиных хвостов“ преимущественно литературные» [1, с. 288]. Но Романович, никогда не забывавший уроков своего учителя Ларионова, в своих живописных произведениях 1940–1950-х годов поднимается до вечных тем великих произведений мировой литературы.

Внимание художника еще раз привлекли сцены из любимого романа Гёте «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Мир музыки, мир искусства звуков словно бы незримо присутствует в его композиции «Вильгельм Мейстер с друзьями за столом» (1940-е гг., частн. собр.). В живописном наброске художника персонажи романа Гёте непринужденно расположились в своем кругу и слушают вдохновенную игру Арфиста. Две фигуры в черном по краям комнаты замыкают ее композицию в кольцо: сидящий слева со своим инструментом седовласый старик – таинственный Арфист и высокая худая черноволосая Миньона, стоящая чуть позади и справа от других участников сцены. В одной из своих статей (она озаглавлена «Старый капитан») Р. Шуман, описывая эпизоды из жизни музыкального кружка, который он организовал вместе со своими друзьями, также вспоминал роман Гёте и шутиливо заметил: «нам в нашей дико запутанной жизни как раз не хватает арфиста из „Вильгельма Мейстера“» [13, с. 10]. Ушедший в себя, полностью погруженный в исполнение музыки загадочный Арфист, пристально смотрящая на него молчаливая Миньона и расположившиеся между ними Мейстер и его друзья, упоенные чарующими звуками, словно бы воплощают в этой сцене единение, глубокую внутреннюю связь, наступившую под воздействием высокого искусства музыки, столь разных по своим характерам и судьбам персонажей.

(6) «Ослиный хвост» // Русское слово. 1911. № 296. 24 декабря. С. 6. Эта статья частично воспроизведена в книге А.В. Крусанова [4, с. 341].

Очень интересна и другая картина художника, посвященная музыкальному искусству – «Бетховен и Шуберт в нотной лавке» (1940-е гг., частн. собр.). Романович любил и хорошо знал произведения Бетховена, при этом он осознавал его особенное положение в истории музыки. По словам его жены Е. Бойко, «очень выделял Бетховена, круг идей, которые он чувствовал: Боги – на земле, люди – к богам» [10, с. 367]. Изображенная сцена встречи молодого Шуберта с уже получившим признание великим композитором, вероятно, была отчасти задумана и исполнена художником и под влиянием его воспоминаний о своей ранней молодости. А именно: Романович – то ли явно, то ли отчасти даже бессознательно – находился под влиянием воспоминаний о своей первой встрече с М. Ларионовым. Когда он впервые разговаривал с Ларионовым и внимательно слушал его, ему казалось, что голова собеседника невольно начинает увеличиваться в размерах⁽⁷⁾. И эту же присущую художнику специфическую особенность восприятия – непропорционально большую голову у сравнительно небольшой фигуры человека – нельзя не подметить в его картине с Бетховеном и Шубертом.

Иллюзорное пространство живописи в его картинах призвано передать не только замысел литературного первоисточника, но и внутренний мир художника. Оно светится, вибрирует на холсте, и в него на равных правах могут входить даже привнесенные в композицию образы – картины, висящие на стене в «Вильгельме Мейстере с друзьями за столом». Или же даже ноты и книги в другом произведении на тему музыки «Бетховен и Шуберт в нотной лавке» (1940-е гг., частное собрание). Нельзя также не отметить, что Романович вообще крайне скуп и умеренно использует в своих произведениях архитектурные мотивы, в результате пространство его произведений остается живописным, оно отнюдь не геометрично. В его литературных иллюстрациях пространство словно бы замкнуто вокруг изображенных героев (в «Вильгельме Мейстере», «Бетховене и Шуберте»), но в то же время и раскрывается вовне – мотивом окна, за которым угадывается бесконечное световое пространство неба.

Ближе к концу войны, в 1944 году, Романович заключил брак с художницей М.А. Спендиаровой, дочерью известного композитора первых десятилетий XX века А. Спендиарова. Вскоре после войны в их скромном доме на Донской улице в Москве появилась купленная трофейная немецкая радиолка – и теперь музыка в доме художника стала звучать гораздо чаще. Романович увлеченно искал и приобретал грампластинки с хорошими записями классической музыки. Он слушал музыку и во время работы, и вечером, в минуты отдыха. Часто звучал любимый Моцарт: «Когда слушаешь Моцарта – блаженство и счастье, если не мешает усталость <...> и обладаешь полной силой внимания», – говорил художник [10, с. 368].

И в свои поздние годы художник не переставал обращаться к произведениям Рубенса – любимого старого мастера. Рассмотрим композицию Романовича «Ио, Меркурий и Аргус» (начало 1960-х гг., частн. собр.), завершающую весь необычный маленький цикл, посвященный Ио. Это – третье и последнее из произведений русского художника на сюжет античного мифа о судьбе Ио, созданное в поздние годы его творчества. И в данном случае источником вдохновения для него опять оказывается полотно Рубенса. Неслышно и очень медленно, словно во сне или же в замедленной киносъемке, разворачиваются на трех его полотнах, созданных в разные периоды жизни, события захватывающей истории освобождения околдованной нимфы. И вот – на самом последнем полотне под кистью художника возникает финал, жестокая развязка древнего мифа. Заснул под деревом страшный Аргус, забывший все, убаюканный звуками чудесной мелодии и не ощущающий неумолимо близящегося конца. В последнем, решающем порыве занес над его головой карающий меч Меркурий. И освобожденная от чар Ио словно пробудилась от своего долгого оцепенения и готова броситься бежать... Вся эта сцена, исполненные динамики фигуры персонажей проникнуты необыкновенной экспрессией. И как подчеркивают ее драматизм быстрые, нервные, но в то же время и уверенные мазки художника... Даже цепь деревьев на заднем плане композиции кажется наполненной силой и движением мощнейших сил мироздания.

«Цель музыки молчание» [5, с. 457]. Эти удивительные по своему лаконизму слова как-то записал К.С. Малевич. Вероятно, смысл их можно объяснить так: он заключается в утверждении, что внима-

(7) О знакомстве Романовича с М.Ф. Ларионовым и первых годах их дружбы см.: [3].

тельное прослушивание музыки, полное погружение в мир звуков что-то меняет в сокровенной сущности человека, позволяет его душе, полностью сконцентрированной на гармонии звукового космоса, приблизиться к высшему идеалу. Немного по-другому выразил сходную мысль Романович, говоря о музыке своего любимого Моцарта: «У Моцарта мы забываем себя как человека и отдаемся высшему миру и становимся единством с ним, если имеем к этому силы» [10, с. 368]. И когда жизненные силы уже пожилого художника стали убавляться, он, перенеся тяжелую болезнь, был вынужден на время отказаться от занятий живописью. Но и в это нелегкое время он не отказался от занятий искусством. Взяв в руку вместо кисти перо, он создал ряд критических текстов – размышлений о своих любимых художниках. Его работы посвящены творчеству Ван Гога, Ларионова, Н.Н. Ге... В одном из подготовительных набросков к своим рукописям Романович отметил принципиально очень важную для него, глубокую и неразрывную связь восприятия красок и звуков, глубокое сродство искусства музыки с искусством живописи:

«Зритель живописи должен уметь погружаться и жить в мире красок так, как слушатель музыки – в мире звуков, и тот, кто развивает в себе эту способность, обогащает свое понимание мира и увеличивает возможности своих переживаний и наслаждений.

То, что относится к краскам в картине и их сочетаниям, можно сравнить с мелодико-гармонической частью музыкального произведения, ритмическая сторона, между прочим, будет соответствовать в картине движению кисти или ударам мазка, „Мазок“ – это непосредственный свидетель движения во времени отдельных точек, складывающих картину. <...>

Чтобы оценить произведение живописи, необходимо помнить, что основная ценность его лежит в его гармоническом строе» [10, с. 179].

Среди последних живописных произведений художника, выполненных в 1960-е годы, выделяется «Святая Цецилия». Эта картина выполнена Романовичем, часто создававшим свои картины по мотивам знаменитых полотен прошлого, по композиции одноименного произведения Рафаэля. У католиков святая Цецилия считается небесной покровительницей искусства музыки. И наш художник повторяет все те детали композиции, которые когда-то выписывал в Риме его любимый Рафаэль: различные музыкальные инструменты,

разложенные на земле, под ногами святой и небесный хор ангелов в горнем мире, поющих Осанну Господу. И саму святую: чуть приподняв голову, она вслушивается в едва различимые, неслышимые человеческим ухом звуки Божественной мелодии...

Музыка сопровождала художника до самого конца его жизни. Бах, Моцарт, Бетховен, другие композиторы всегда были властителями его дум и спутниками во время занятий живописью. Еще Романович очень любил Шуберта – его «Неоконченную симфонию» он мог слушать бесконечно. Ее музыка «представлялась ему переживаниями только что покинувшей мир души» [10, с. 368].

О Моцарте он говорил:

«Моцарт – наше солнце и радость...

Реквием – окно в вечность» [10, с. 368].

Список литературы:

- 1 Волошин М. Ослиный хвост // Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 848 с.
- 2 Жюллиан Ф. Эжен Делакруа. М.: Искусство, 1986. 221 с.
- 3 Иньшаков А.Н. Молодые художники из круга Михаила Ларионова и Владимир Маяковский: из истории московского авангарда 1910-х годов // Творчество В.В. Маяковского. Вып. 3: Текст и биография. Слово и изображение / Отв. ред., сост. В.Н. Терехина. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 326–348.
- 4 Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 1104 с.
- 5 Малевич К.С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия. М.: Гилея, 2004. 624 с.
- 6 Митурич П.В. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. М.: Лит.-художеств. агентство «РА», 1997. 308 с.
- 7 Ницше Ф. Происхождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. 833 с.
- 8 Прокофьева М. Музыканты в творчестве Делакруа // Панорама искусств. 12. М.: Советский художник, 1989. С. 143–160.
- 9 Прокофьева М. Делакруа. М.: Изобразительное искусство, 1998. 136 с.
- 10 Романович С.М. О прекраснейшем из искусств. М.: Галарт, 2011. 496 с.
- 11 Сервантес М. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М.: Правда, 1961. 599 с.
- 12 Чегодаева М.А. Сергей Михайлович Романович и Петр Васильевич Митурич // С.М. Романович. От авангарда к мифотворчеству. Материалы науч. конф. ГТГ, 25–26 марта 2003. М.: Галарт, 2006. 278 с.
- 13 Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. Т. II-A. М.: Музыка, 1978. 328 с.

References:

- 1 Voloshin M. Oslinyi hvost [Donkey's tail]. Voloshin M. *Liki tvorchestva* [Faces of creativity]. Leningrad, Nauka Publ., 1988. 848 p. (In Russ.)
- 2 Zhyullian F. *Ezhen Delakrua* [Eugene Delacroix]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 221 p. (In Russ.)
- 3 In'shakov A.N. Molodye hudozhniki iz kruga Mihaila Lariionova 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* [Creativity V.V. Mayakovsky. Vol. 3: Text and biography. Word and image]. Ed. V.N. Terekhina. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015, pp. 326–348. (In Russ.)
- 4 Krusanov A.V. *Russkij avangard: 1907–1932 (Istoricheskij obzor). V 3 t. T. 1. Boevoe desyatiletie. Kn. 1* [Russian avant-garde: 1907–1932 (Historical review). In 3 vol. Vol. 1. Fighting decade. Book 1]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. 1104 p. (In Russ.)
- 5 Malevich K.S. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]. In 5 vols. Vol. 5. *Proizvedeniya raznyh let: Stat'i. Traktaty. Manifesty i deklaracii. Proekty. Lekcii. Zapisi i zametki. Poeziya* [Works of different years: Articles. Treatises. Manifests and declarations. Projects Lectures. Notes and notes. Poetry]. Moscow, Gileya Publ., 2004. 624 p. (In Russ.)
- 6 Miturich P.V. *Zapiski surovogo realista epohi avangarda* [Notes of the harsh realist of the avant-garde era]. Moscow, Lit.-hudozhestv. agentstvo "RA" Publ., 1997. 308 p. (In Russ.)
- 7 Nietzsche F. *Proiskhozhdenie tragedii iz duha muzyki* [The origin of tragedy from the spirit of music]. Nietzsche F. *Sochineniya* [Works]. In 2 vol. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1990. 833 p. (In Russ.)
- 8 Prokof'eva M. *Muzykanty v tvorchestve Delakrua* [Musicians in the works of Delacroix]. *Panorama iskusstv*, no. 12. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1989, pp. 143–160. (In Russ.)
- 9 Prokof'eva M. *Delakrua* [Delacroix]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1998. 136 p. (In Russ.)
- 10 Romanovich S.M. *O prekrasnejshem iz iskusstv* [About the most beautiful of the arts]. Moscow, Galart Publ., 2011. 496 p. (In Russ.)
- 11 Servantes M. *Sobr. soch.* [Collected Works]. In 5 vol. Vol. 1. Moscow, Pravda Publ., 1961. 599 p. (In Russ.)
- 12 Chegodaeva M.A. *Sergej Mihajlovich Romanovich i Petr Vasil'evich Miturich* [Sergei Mikhailovich Romanovich and Peter Vasilievich Miturich]. *S.M. Romanovich. Ot avangarda k mifotvorchestvu. Materialy nauch. Konf. GTG, 25–26 marta 2003* [S.M. Romanovich. From avant-garde to myth-making. Materials scientific. conf. State Tretyakov Gallery, March 25–26, 2003]. Moscow, Galart Publ., 2006. 278 p. (In Russ.)
- 13 Shuman R. *O muzyke i muzykntah. Sbranie statej* [On music and musicians. Collection of articles]. Vol. II-A. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 328 p. (In Russ.)