Ключевые слова: С.М. Романович, М.Ф. Ларионов, В. Марков (В. Матвей), Э. Делакруа, П.П. Рубенс, Я.Э. Голосовкер, И. Бабель, «Маковец», античность, вакханалия, живопись, карнавальная культура, копия в искусстве, мифология.

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: S.M. Romanovich, M.F. Larionov, V. Markov (V. Matvey), E. Delacroix, P.P. Rubens, I.E. Golosovker, I. Babel, “Makovets”, antiquity, bacchanalia, painting, carnival culture, copy in art, mythology.

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

ИНЬШАКОВ А.Н.

Античная мифология в живописи С.М. Романовича. Художник XX века в диалоге с классической традицией

Тема античности была одной из важнейших в творчестве С.М. Романовича (1894–1968). Глубокий интерес к античному искусству и мифологии проявился в его живописи 1920-х и последующих годов. В статье рассматриваются некоторые произведения художника 1920-х – 1960-х годов на мифологические сюжеты. В них получили отражения события истории XX века, очевидцем которых был художник.

INSHAKOV ALEXANDR N.

Ancient Mythology in S.M. Romanovich’s Painting. The Artist of the 20th Century in Dialogue with Classical Tradition

The theme of antiquity was one of the most important in the works of S.M. Romanovich (1894–1968). Deep interest in ancient art and mythology was manifested in his paintings of the 1920s and subsequent years. The article deals with some works of the artist of the 1920s–1960s on mythological subjects. They reflected the events of the history of the twentieth century, which was witnessed by the artist.

УДК 75
ББК 85.143(2)

Художник С.М. Романович всю свою жизнь был увлечен Античностью и искусством древних греков. Напомним, что в 1910-е годы молодой художник обучался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В начале 1910-х Романович увлекался футуризмом, был близок к М.Ф. Ларионову и принял участие в нескольких выставках новейшей живописи того времени(1). И вот, наряду с этими ныне хорошо известными фактами его биографии – глубокое знание художником античного искусства и любовь к нему. Интерес к античности проявился у него еще в ранней юности; начиная с 1920-х годов мотивы античных мифов регулярно и явственно возникают в произведениях Романовича(2).

В 1916 году вышло второе русское издание книги историка искусства и культуры эпохи Возрождения У. Патера «Воображаемые портреты» в переводе большого почитателя творчества английского ученого, известного писателя и искусствоведа П.П. Муратова [11]. В ней была рассказана удивительная история античного бога красоты и его вечных скитаний. Вот что сообщал Патер в одной из новелл своей книги – «Аполлон в Пикардии»:

«У одного автора германского происхождения встречаем следующее. Еще у греков существовали указания на такого Аполлона, который, при всем своем солнечном блеске и лучезарности, оставался чем-то подобным лишь ложному солнцу в тумане – богом севера или даже крайнего севера. Из отрывков и намеков иных авторов мы узнаем кое-что об этом гиперборейском Аполлоне, и их вымыслы изобличают некоторые познания о странах полуночного солнца: о путях солнца среди лапландцев, о седом лете, дышащем, однако, так нежно лесными фиалками, мелкими розами и цветом дикой яблони, которое составляет удел бедных обитателей тех далеких стран и ледяных морей. В таких представлениях была предсказана Аполлону его будущая печальная судьба в средние века – судьба бога в изгнании, гонимого на север за Альпы и даже отсюда вечно бегущего все далее и далее от радостей лета. Лето он уступает другим, пролагая свой путь сквозь Францию и Германию к еще более бледным странам. Но он сохраняет в себе какое-то очарование как бы *лета среди зимы*, соединенного также с божественной или титанической печалью, с титаническим гневом в сердце и соответственным тому извращением прежних благодетельных и истинно солнечных качеств. За свое обманчивое благодушие, за эти милости, на которых всегда лежит отпечаток коварного и злого волхвования, он заставляет людей расплачиваться страшной ценой; в сущности говоря, он есть ничто иное как сам дьявол!» [11, с. 115].

Наверное, последнее замечание автора столь удивительной истории можно трактовать в том смысле, что расплатой за влечение к Аполлону и тем искусствам, которым он покровительствует, становится судьба вечного странника и изгнанника. Может быть, судьба самого Романовича, его наполненная трудностями жизнь и долгий, непростой путь к признанию, отчасти подтверждает такое предположение. Поэтому даже при беглом взгляде на его творчество судьба греческого бога красоты и гармонии вспоминается почти с неизбежностью. Пусть и невозможно с полной достоверностью сказать, был или не был знаком московский художник с красивой и немного страшной легендой о скитальце Аполлоне, рассказанной Патером. Но любовь к Античности, преданность этой теме так и осталась одной из важнейших характеристик его творчества(3).

(1) О раннем периоде творчества художника, дружбе с М.Ф. Ларионовым и мастерами его круга см. [6] и [7].

(2) Мотивы античной мифологии в живописи Романовича ранее уже привлекали внимание исследователей. Этой теме посвящена статья Н. Лавровой, в которой, помимо прочего, проанализирован ряд произведений художника, созданных в годы Великой Отечественной войны 1941–1945. См. [8]. В 2003 году в ГТГ состоялась научная конференция, посвященная творчеству мастера. См. [13].

(3) Ценителем творчества У. Патера был писатель К. Вагинов (1899–1934), принадлежавший, как и художник Романович, к поколению 1890-х годов. Исследователи творчества ленинградского писателя отмечают, что книга У. Патера оказала на него весьма важное влияние. См., например: Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова [4, с. 9]. Не случайно одно из своих ранних произведений Вагинов так и озаглавил – «Монастырь Господа нашего Аполлона» (1922).

С самого начала 1920-х годов Романович жил в Воронеже, где вел мастерскую живописи в местном филиале ВХУТЕМАСа. Античное искусство сильно повлияло на творчество Романовича 1920-х годов. Еще одним столь же важным источником вдохновения в то время оставалась для Романовича западноевропейская живопись – эпохи Возрождения или даже позднейших периодов. Пожалуй, к старому европейскому искусству он испытывал не меньший интерес, чем к античному или же древнему христианскому искусству. Художник изучал классическое живописное искусство, либо копируя заинтересовавшие его полотна прошлого, либо создавая композиции на известные религиозные или же мифологические сюжеты. В. Рындину в те дни запомнилась «большая его вещь, написанная довольно широко – «Святой Себастьян», в темно-серебристо-зеленоватой гамме (холст, масло), около 2 м высотой и метра полтора шириной» [14, с. 377]. Может быть, это полотно было создано под впечатлением от живописи Тициана – напомним, что Романовича сильно увлекало его творчество еще в 1910-е годы. Сохранился даже подготовительный рисунок композиции «Святой Себастьян», относящийся как раз к этому, раннему периоду творчества. Но вполне возможно, что воронежская картина воплощала некий собирательный образ подвижника веры и святого мученика, воплощавший в себе взгляды художника на полотна разных художников Возрождения, обращавшихся к этому сюжету. А другая работа начала 1920-х годов, к счастью, сохранившаяся – «Сатиры и нимфы» (Художественный музей им. С.М. Романовича, Воронеж), – представляет собой выполненную художником вольную копию «Кермессы» П.П. Рубенса, в своей картине Романович стремился передать витальный дух и праздничное настроение полотна предшественника.

Весьма интересно и важно отметить, что при изучении старого европейского искусства Романович, по сути, использовал тот же самый метод, что ранее до него, еще в начале 1910-х годов, использовал художник и теоретик нового искусства В. Матвей (публиковавший свои труды под псевдонимом В. Марков), входивший в петербургское объединение «Союз молодежи». Романович едва ли был знаком с Матвеем: он еще не входил в круг Ларионова, когда весной 1912 года тот устроил совместную экспозицию живописи московского «Ослиного хвоста» и петербургского «Союза молодежи»; а в 1914 году Матвей уже умер. Подготавливая материалы для новых публикаций, Матвей пользовался своим обширным собранием фотографий и репродукций произведений искусства, которое он, надо полагать, при каждом удобном случае методично пополнял. О методе работы Матвея оставила важное свидетельство В. Бубнова: общаясь с ней и с другими знакомыми художниками, он «…показывал репродукции Возрождения или барокко» [3, с. 51]. Надо сказать, что такой метод был оправдан даже в начале 1910-х годов – ведь даже и в то время далеко не все молодые художники России, в силу чисто материальных причин, могли позволить себе путешествие в Европу специально для изучения памятников эпохи Возрождения. Но в 1920-е годы о такой поездке – после годов Первой мировой войны, русской революции, гражданской войны, разрухи и закрытия границ – рядовому художнику можно было бы только мечтать. Поэтому изучение старого искусства по книгам и репродукциям в то время оставалось практически единственной доступной возможностью для Романовича и его воронежских студентов.

Одна из учениц его мастерской впоследствии рассказывала о своем руководителе:

> «…Среди студентов и преподавателей пользовался большим авторитетом. Во всех спорных вопросах слово его было решающим. В суждениях об искусстве был очень прямолинейным и принципиальным. Сергей Михайлович не был узким специалистом, он был художником и педагогом в широком смысле этого слова. Он давал нам в сто раз больше того, что полагалось по программе. Сам будучи человеком любознательным и разносторонним, он старался и нас сделать такими же. Он сообщал нам интересные сведения из области науки, медицины, искусства, приносил книги и журналы, которые в то время для нас, студентов, были недоступны. Наши занятия часто превращались в большие лекции-импровизации, которые внутренне обогащали нас. В нашей мастерской, казалось, был какой-то другой воздух, своя атмосфера.
> В этот период своей жизни Сергей Михайлович увлекался творчеством таких художников, как Рубенс и Гойя. Он часто приносил и показывал нам репродукции с их картин, и – что нас, девочек, очень смущало и смешило – показывая репродукцию с картины Гойи „Испанка“, Сергей Михайлович всегда говорил: „За такой женщиной я пошел бы в ад“.

Пожалуй, он был эстет в самом лучшем смысле этого слова. Красота, гармония привлекали его во всех своих проявлениях. Он увлекался горячо, беззаветно» [12, с. 50–51].

Следует отметить весьма важное обстоятельство: репродукции, которыми пользовался на своих занятиях Романович, были в подавляющем большинстве черно-белыми. Цветные воспроизведения картин были еще слишком сложными и дорогими для техники печати того времени и встречались сравнительно редко. Лет за десять до этого такими же были репродукции Матвея. И, как это очень точно подметила В. Бубнова, отсутствие цвета неизбежно вносило некие вполне определенные дополнительные штрихи в восприятие художественного произведения:

«Пользуясь черно-белыми репродукциями, Владимир Иванович обращал мое внимание на новое для меня, а именно – не на сюжет и не на мастерство, а на характер расположения в картине черных пятен среди более светлых или среди белых пустот, то есть на кажущееся движение этих пятен на плоскости картины, на их ритм, динамику или же кажущийся покой – статику, на лирику или же драматизм конструкции всей картины. Такое видение раскрывало мне новую сторону картины, чисто пластическую и эстетическую. Хотя силовые отношения пятен на черно-белых репродукциях не всегда совпадают с силовыми отношениями цветовых пятен оригиналов, мы все же учились на них читать ритмический язык пятен, понимать зависимость сюжета от этого языка или его связь с пластическим построением картины» [3, с. 51].

В начале 1920-х художник стал одним из организаторов художественного общества «Маковец». В 1922 году во втором номере «Маковца» (этот номер журнала оказался последним, следующий номер редакции уже не удалось издать) была опубликована программная статья Романовича «О реализме». Это фактически первое серьезное публичное выступление молодого мастера, посвященное задачам художественного творчества. В своей статье он утверждает: «…видя, что внутренняя ценность произведения не зависит ни от времени, ни от места, ни от технической культуры, ни от талантливости художника, мы не находим решительно ничего, отчего могли бы поставить в прямой зависимости силу и глубину произведения, кроме упомянутого чувства любви к действительности, которое можно назвать гениальным чувством постижения, чувством истины, чувством реальности, видения и т.п. Это чувство любви к действительности делает произведение реальным. <…> Любовь… также и в понятии «реального», кроме личного и текучего, есть начало постоянное и абсолютное. Оно выясняется из произведений, которые вышли великими из борьбы времен и вкусов. Рафаэль, Рембрандт, Фидий – эти пророчества признаны человечеством… Вот он, реализм в высшем смысле, соприкасающийся с пророчеством и исходящий из нравственной и светоносной природы человека» [9, с. 28].

Статья посвящена проблемам современности, но автор смотрит на русское искусство после революции с точки зрения вечного, классического искусства, обращаясь к нему и черпая вдохновение в его наследии, утверждая его непреходящее значение в переживаемую эпоху великих потрясений.

«В наше время открылись иконы и сияют все сильнее и сильнее, исчезли кубисты, лопнул „Бубновый валет“, появилось производство…
В поисках истины тысячу раз вернутся то к одному, то к другому, перетрясут, разберут, соединят вновь, прежде чем увидят и утвердят.
Но неомраченная радость, уверенность в приближении истины есть награда за стремление и труд в поисках истины и ее выражении» [9, с. 28].

И далее он добавляет:

«Только приверженность открывает то, что скрыто, только терпение получает, только искренность спасает от ошибок и только любовь к действительности ведет к реализму в высшем смысле» [9, с. 28].

Многое из наследия художника 1920-х годов попросту не дошло до нас. Но то, что осталось, показывает, как важны были для художника античное искусство и мифология. Довольно часто его внимание привлекала важнейшая для высокой классики античности тема «Трех граций». Ей была посвящена одна из немногих сохранившихся живописных работ этого времени. Впоследствии Романович также порой обращался к этой теме: об этом свидетельствуют его рисунки

Илл. 1. С.М. Романович. Три грации. 1920-е, ГРМ, фанера, масло

и графика. Но «Три грации» (1920-е годы, ГРМ) – пожалуй, первая из дошедших до нас композиций.

Вполне возможно, что в творчестве художника были и более ранние воплощения этой темы. Здесь весьма кстати будет привести небезынтересное свидетельство очевидца, близкого к семье Романовичей: оказывается, старшая сестра художника Вера, находясь в имении Боротно в Новгородской губернии, куда на летний отдых к родственникам выехала семья Романовичей, однажды назвала один из окрестных холмов «горой трех граций»[(4)]. Можно сделать вывод, что девушка уже в свои гимназические годы увлекалась чтением литературы по мифологии и античной истории. Интерес к ним наверняка разделял и ее младший брат Сергей.

Другой темой, также органически связанной с античностью, стала в творчестве художника тема героя. В 1920-е годы возникла небольшая живописная композиция «Прометей» (собр. Романович), воплотившая в себе возникший еще в годы юности, под влиянием полотен Тициана и Рубенса, замысел. Но теперь в набросках и этюдах художника появился и другой мифологический персонаж – Геракл. Герой, совершающий подвиги, раскрывающий себя в открытом единоборстве с посланными судьбой испытаниями. Наверное, обращение художника к теме «подвигов Геракла» было вполне закономерным. Оно свидетельствует, помимо прочего, о его творческом взрослении и стремлении утвердить свою личность. Отстоять и защитить себя – но также и свое искусство – в весьма непростой жизненной обстановке.

Сейчас известна только одна живописная композиция того «героического цикла» – «Геракл и Антей». Но можно предположить, что в то время были исполнены и другие, не дошедшие до нас произведения. Так, к 1920-м годам относится небольшой рисунок «Античная тема». В нем, в самом центре весьма динамичной многофигурной композиции, привлекает к себе взгляд могучий персонаж. Верхняя часть его мощного тела словно бы закрыта наброшенной звериной (львиной?) шкурой. Вероятнее всего, этот рисунок также посвящен одному из подвигов Геракла и является подготовительным. Либо он отражает замысел, по какой-то причине не воплощенный художником, либо является наброском к несохранившейся живописной картине.

Немного по-другому воплощена тема героического свершения в «Античной битве» (начало 1920-х, ГРМ). Это небольшое полотно изображает ожесточенную схватку – вся поверхность его заполнена фигурами воинов со щитами и в шлемах – то конными, то пешими. «Античные битвы» в творчестве художника периодически возникали на протяжении довольно долгого ряда лет. Композиция и ее воплощение при этом несколько видоизменялись, но суть оставалась неизменной: художник каждый раз изображал непримиримую борьбу до последнего вздоха. Здесь мы также имеем дело с темой, с самого его детства привлекавшей художника: еще мальчиком Романович любил изображать нескончаемые сражения воинов. Как будто он готовился стать не художником, а полководцем.

(4) Воспоминания В.В. Писаревой и М.В. Писаревой, двоюродных сестер художника [14, с. 358].

Мощные фигуры воинов переплетаются в каком-то исступленном ожесточении – они валятся на землю, прикрывают себя щитами и снова вскакивают. Их тела быстро и четко обрисованы резкими контурными линиями, выполненными коричневой краской. То сверху, то снизу от них мелькают головы разгоряченных до пены коней с большими пушистыми гривами и широко раскрытыми глазами. Пространство изображенной сцены весьма неглубоко: вся она напоминает античный барельеф, тесно заполненный фигурами. Сзади, вместо фона, видны полосы голубого неба с жидкими полосками белил; фантастические отблески неизвестно откуда исходящего холодного беловато-голубоватого света блистают на щитах и оружии воинов, конских шеях и падающих телах бойцов.

Но теперь подробнее рассмотрим упомянутые «Три грации» (ГРМ) Романовича. Весьма интересно, как именно была воплощена художником эта классическая античная композиция. Прежде всего, отметим: указанная тема привлекала к себе внимание очень многих европейских художников, начиная с эпохи Возрождения. И, как правило, изображая сцену с тремя прекрасными девушками, мастера живописи стремились передать в ней спокойную, естественную гармонию и покой. Но совсем по-другому разрешает эту композицию наш художник. Его «грации» как будто чем-то взволнованы: их фигуры показаны в спонтанном, неуловимо-неожиданном движении, почти на глазах разрушающем гармоническую идиллию трех сливавшихся в единую группу фигур. Кажется, что девушки даже испуганы: словно услышав какой-то тревожный звук, две боковые фигуры стали резко оборачивать свои лица назад. Левая из них еще держит руку на плече стоящей в центре композиции грации, а правая непроизвольно пытается не расцепить свои пальцы с рукой своей подруги. Изящные фигуры граций имеют не вполне классические, а чуть удлиненные пропорции. Три фигуры занимают почти весь холст, они расположены в тесном и явно условном пространстве без глубины. Примерно такое же затесненное пространство ограничивало фигуры бойцов в «Античной битве», и оно было подобно поверхности барельефа. Фигуры граций залиты ослепительным светом, но и сзади них сверкает теплый голубоватый фон. На нем выделяются изящные фигуры, прорисованные четкой линией кисти, на которые словно наброшены полупрозрачные, легчайшие и воздушные драпировки.

Кажется, что над головами трех прекрасных созданий даже сияют легкие нимбы. В целом эта композиция, будучи органически связанной с античной живописной традицией, отнюдь не принадлежит только ей одной. Может быть, здесь проявилось уже влияние раннехристианского искусства – о нем напоминают и световые нимбы, и немного обобщенное решение лиц и фигур, отчасти выполненных в манере примитива первых веков христианства. Но самое главное – общая приподнятость, неуловимая экстатическая взволнованность, привнесенная художником в эту традиционную сцену. Вероятно, она была исполнена им в тот период, когда он, находясь под влиянием творчества своего друга, безвременно ушедшего из жизни П.И. Бромирского, особенно сильно увлекался древним христианским искусством.

И многие другие произведения художника также были навеяны воспоминаниями о спокойной гармонии, столь органично свойственной античности и утерянной – или же намеренно позабытой – людьми современной эпохи. Порой его работы исполнены скрытого смысла, содержат в себе весьма сложную символику. Они насыщены весьма тонкими и хорошо завуалированными аллюзиями, которые могут быть правильно осознаны только при сравнении их с памятниками искусства прошлого.

В 1925 году в Воронеже состоялась значимая для города художественная выставка, посвященная 20-летию Первой русской революции 1905 года. На ней довольно широко была представлена живопись художников – преподавателей местного училища. Само собой разумеется, что Романович, бывший одним из наиболее авторитетных преподавателей, принял самое активное участие в ее подготовке. Для нее он написал шесть довольно крупных живописных полотен, в которых – в соответствии с требованиями заказчиков – художник стремился в эпическом и торжественном стиле отобразить и передать наиболее яркие и напряженные эпизоды революции 1905 года в губернии. В связи с юбилеем местные власти даже издали довольно объемистый иллюстрированный сборник «1905 год в Воронежской губернии» [15]. В него вошли воспоминания революционеров – участников тех давних событий, а также местных рабочих и крестьян. Помимо этого, в книге были воспроизведены картины с выставки – в том числе все шесть полотен Романовича.

Илл. 2. С.М. Романович. Обложка книги «1905 год в Воронежской губернии». Воронеж, 1925

Эти произведения не сохранились: впоследствии они находились в Воронежском художественном музее и погибли во время военных действий и жестоких бомбардировок города в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. Сейчас этот иллюстрированный сборник остается единственным свидетельством о важном эпизоде художественной жизни середины 1920-х годов. Картины Романовича приведены в нем в виде черно-белых репродукций, напечатанных на не самой хорошей – и теперь уже сильно пожелтевшей – бумаге.

И все же самая интересная композиция из этой воронежской серии сохранилась. И она вполне заслуживает, чтобы ее рассмотрели гораздо более подробно. Прежде всего, отметим: эта композиция была выполнена в графике, в отличие от рассмотренных выше живописных произведений. Романович исполнил ее для обложки иллюстрированного сборника «1905 год в Воронежской губернии». Эта книга была издана, пусть и не самым большим тиражом. И благодаря этому произведение художника смогло пережить время.

Его графическая композиция была посвящена теме Революции. В данном случае он прибегает к технике цветной литографии, используя черный и красный цвета. Красным пламенем горят факелы в верхней части листа, языки пламени мирового пожара и их отблески воспламеняют и окутывают огненным покрывалом фигуру высокой полуобнаженной женщины – эта фигура представляет перед нами воплощение Революции, своего рода богиню Мирового пожара. Ее голова и высоко поднятая в свободолюбивом жесте рука взметнулись высоко над громадной и необозримой людской толпой. Из пятен черной краски выделяются отдельные лица адептов и последователей нового культа. Страсти настолько овладели народом, что лица отдельных людей искажены почти что в судороге. Кажется, даже их руки и тела деформируются под огромным напряжением – здесь внимательный взгляд иллюстратора действительно уловил и запечатлел элементы новой реальности XX века, которую стало формировать «революционное творчество масс».

Но кто бы смог объяснить, помимо самого художника, сокровенный смысл изображенной сцены? При взгляде на эту композицию Романовича первым делом, конечно же, вспоминается ее в некотором роде предшественница – знаменитая картина «Свобода на баррикадах Парижа» Э. Делакруа. И сразу приходит осознание того, что Романович отнюдь не следовал за Делакруа и смысл его произведения совсем иной. Но наш герой сумел настолько завуалировать скрытый смысл своей композиции на революционную тему, что можно сказать с полной уверенностью: никто в Воронеже в 1925 году так и не понял – в чем же состоит подлинный замысел художника.

Нам же поможет прояснить его смысл живопись художника. Среди очень немногих дошедших до нас произведений Романовича 1920-х годов, к счастью, сохранился и небольшой набросок к картине «Ниобея» (частн. собр.), написанный на хорошо известный сюжет из античной мифологии. Наверное, этот сюжет довольно долго привлекал внимание художника – сохранились также некоторые подготовительные рисунки, в которых он постепенно находил и угадывал все значимые элементы своего замысла. Неудачным его воплощением на начальном этапе работы, на наш взгляд,

Илл. 3. С.М. Романович. Ниобея. 1930-е годы, частн. собр., холст, масло

следует признать картину «1905 год», показанную на воронежской выставке. В ней еще не нашла своего развития тема революции как стихийного выступления масс, и чрезмерно статична фигура революционера с огромным красным знаменем в руках.

Ниобея… Согласно мифу – дочь властителя подземного царства Тантала, ставшая женой царя Фив Амфиона. Ниобея имела много детей. Из-за чего она и возгордилась перед Лето, родившей от Зевса Аполлона и Артемиду. Разгневанная богиня Лето пожаловалась на обиду своим детям – и Аполлон с Артемидой убили всех детей Ниобеи стрелами, расстреляв их из луков (или, по другому варианту, поразив их молниями) [10, с. 222–223]. От горя безутешная мать окаменела и вечно проливала слезы. Такова горькая история Ниобеи и ее детей, привлекавшая к себе внимание очень многих художников Возрождения и последующего времени – начиная, вероятно, еще с А. Мантеньи. Впоследствии, в классицистской скульптуре А. Кановы, плачущая Ниобея застынет, превратившись в холодный кусок белого мрамора.

К этому античному мифу и обратился Романович в середине 1920-х годов. На его картине к застывшей фигуре матери в испуге жмутся фигурки детей – но тщетно, это не спасет их от гнева богов и от гибели. А в его графическом воплощении той же, по сути, композиции – все изменилось, можно сказать, с точностью до наоборот. Дети Революции в исступлении окружили своего кумира – и это они вызвали к жизни то пламя и те молнии, океан огня, что бушует над их головами. Охваченные единым порывом, они живут в упоении моментом своего триумфа и не думают о будущем. Но тот, кто знает древний миф – тот может провидеть их судьбу. И можно предположить – она, как и судьба Ниобеи и ее детей, будет исполнена печали.

В этом случае живопись художника помогает нам лучше осознать скрытый смысл одной из наиболее оригинальных работ из его графического наследия. Впрочем, при других обстоятельствах два эти направления изобразительного искусства могут нести в себе и вполне антагонистичные смыслы. В удивительном – коротком, хлестком и великолепном – рассказе И. Бабеля «Линия и цвет» живопись явным образом противопоставлена графике. И, что еще более привлекает внимание, живопись и графика выступают не только как воплощение двух совершенно различных моделей восприятия мира, но и уже в замысле автора связываются с темой революционного его преобразования.

Бабель пишет о том, как в декабре 1916 года он находился в финском санатории, недалеко от Гельсингфорса. Там молодой человек и познакомился с Александром Федоровичем Керенским. Случайно оказалось, что он также проводил те дни в санатории. В то время Керенский, представитель одной из революционных партий, не был известен в России почти никому. Никто, и он в том числе, не ожидал, что революция в Петрограде произойдет так скоро. Может быть, поэтому в конце 1916 года Керенский оказался на отдыхе и охотно беседовал с молодым Бабелем, будущим писателем. Вскоре оказалось, что революционер страдает сильнейшей близорукостью:

даже вблизи он не видел и не узнавал лиц знакомых людей. Но на совет отзывчивого Бабеля приобрести очки он неожиданно ответил решительным отказом.

Вот какой запоминающийся диалог передает дальше в своем рассказе Бабель:

> «Тогда я сказал с юношеской живостью:
> – Подумайте, вы не только слепы, вы почти мертвы. Линия, божественная черта, властительница мира, ускользнула от вас навсегда. Мы ходим с вами по саду очарований, в неописуемом финском лесу. До последнего нашего часа мы не узнаем ничего лучшего. И вот вы не видите обледенелых и розовых краев водопада, там, у реки. Плакучая ива, склонившаяся над водопадом, – вы не видите ее японской резьбы. Красные стволы сосен осыпаны снегом. Зернистый блеск роится в снегах. Он начинается мертвенной линией, прильнувшей к дереву и на поверхности волнистой, как линия Леонардо, увенчан отражением пылающих облаков. А шелковый чулок фрекен Кирсти и линия ее уже зрелой ноги? Купите очки, Александр Федорович, заклинаю вас…
> – Дитя, – ответил он, – не тратьте пороху. Полтинник за очки – это единственный полтинник, который я сберегу. Мне не нужна ваша линия, низменная, как действительность. Вы живете не лучше учителя тригонометрии, а я объят чудесами даже в Клязьме. Зачем мне веснушки на лице фрекен Кирсти, когда я, едва различая ее, угадываю в этой девушке все то, что я хочу угадать? Зачем мне облака на этом чухонском небе, когда я вижу мечущийся океан над моей головой? Зачем мне линии – когда у меня есть цвета? Весь мир для меня – гигантский театр, в котором я единственный зритель без бинокля. Оркестр играет вступление к третьему акту, сцена от меня далеко, как во сне, сердце мое раздувается от восторга, я вижу пурпурный бархат на Джульетте, лиловые шелка на Ромео и ни одной фальшивой бороды… И вы хотите ослепить меня очками за полтинник…»[(5)] [2, с. 106].

Следующая встреча героев рассказа произошла спустя полгода, в июне 1917-го. На многотысячном митинге в Петрограде Бабель слушал нескончаемо долгую речь Керенского, ставшего к тому времени всесильным Верховным главнокомандующим Российской армии. Но вот, после него, на трибуну поднялся Л.Д. Троцкий и, начиная свое выступление, обратился к бушующему страстями многолюдному собранию – «Товарищи и братья…». И, произнеся это, самыми первыми своими словами – сразу же уничтожил всю долгую речь своего предшественника.

Итак, в рассказе Бабеля, в спонтанно возникшей ожесточенной словесной дуэли между Керенским и Троцким, полную победу одержал будущий создатель Красной армии. Само собой разумеется, что все симпатии Бабеля в этот момент были на стороне Троцкого. А если вспомнить про его зимний разговор с Керенским, в котором именно ее, линии, достоинства и безграничные возможности с юношеской пылкостью отстаивал Бабель… Можно сказать, что заочный спор между линией и цветом, который они тогда начали, летом 1917 года продолжился и осенью окончился полной победой «партии линии». И здесь – вспомним опять про эскиз обложки, выполненный Романовичем к книге «1905 год в Воронежской губернии», и его же едва ли не чудом сохранившийся от тех дней живописный этюд «Ниобея». Художник словно бы стал вдруг провидцем и предсказал неумолимо грядущую и уже скорую судьбу детей революции – им всем суждено исчезнуть. Но в середине 1920-х еще почти никто в России не задумывался об этом…

Победа линии в ходе русской революции 1917 года была полной, но не окончательной. Пройдет еще десятилетие – и пламенный революционер Л.Д. Троцкий сначала будет постепенно отстранен от власти, а затем попадет в опалу, и ему придется покинуть пределы СССР. Пройдет еще какое-то время, и в 1940 году он трагически будет убит в далекой Мексике. Надолго переживет его, но также окончит свои дни вдали от России другой диспутант – А.Ф. Керенский.

Но раньше их обоих погибнет писатель Бабель.

Последующие годы изменили и судьбу самого художника. В начале 1930-х художник покидает Воронеж и возвращается в Москву. Но, не имея квартиры в своем родном городе, он вынужден проживать в далеком подмосковном селе Ильинский погост, выкраивая время для занятий живописью меж чередой выполняемых им зачастую поневоле, но необходимых для заработка работ. И в живописном наследии художника 1930-х годов важнейшее место занимают

(5) Впервые рассказ был опубликован в «Красной нови», 1923, № 7.

Илл. 4. С.М. Романович. Ночная вакханалия. 1940-е годы, ГМИИ им. А.С. Пушкина, холст, масло

произведения на темы, взятые из античной мифологии. Обращение к античности не было случайным, и в сюжетах греческих мифов художник искал и находил параллели к современности, в которой он жил и творил, к жестокой реальности 1930-х годов. Произведения Романовича на тему античности выглядят не как отвлеченные музейные реконструкции, они насыщены вполне актуальными чувствами и переживаниями. К ним, без всяких оговорок, приложимы слова художника о «действительности, понимаемой не в смысле наглядности, но в смысле правды чувства», взятые из его статьи «О реализме», опубликованной в журнале «Маковец» [9, с. 28]. Также вполне можно считать, что в его произведениях проявился тот самый «реализм в высшем смысле, соприкасающийся с пророчеством и исходящий из нравственной и светоносной природы человека» [9, с. 28], чье появление в современном искусстве художник предсказывал ранее в упомянутой статье. Помимо этого, в живописных произведениях этого времени художник постигал на практике законы сочетания цветов, добиваясь в своей цветоносной живописи эффектов максимальной выразительности. В своих античных композициях он исследует, в том числе, и опыт европейских художников прошлого, их взгляды на природу и значение цвета, творчески перерабатывая и вводя наследие прошлого в свою живописную систему.

Живописные этюды Романовича с изображением античных вакханалий, созданные им в 1930-е и 1940-е годы, наполнены анималистическими сюжетами. Прежде всего упомянем об этюде «Мальчик Дионис на леопарде и вакханки» и хищном кошачьем звере, изображенном в нем. Этот этюд – один из многих вариантов античных композиций художника, посвященных культу Диониса. Молодой бог едет, сопровождаемый своими спутницами, держащими над головой мерцающие в ночи факелы. Их яркое пламя освещает его фигуру, слегка мерцающую во тьме ночи, но несущий его зверь написан тусклыми, темными красками, утяжеляющими его пятнистый силуэт. На Романовича, при создании его ярких и причудливых «вакханалий», повлияли впечатления от образов античного искусства. Изображения Диониса с жезлом, едущего на пантере, встречались еще в мозаиках IV века до н.э. Постепенно в его живописи выкристаллизовались два равноправных варианта сложной многофигурной сцены: «Дневная» и «Ночная» вакханалии. Художник работал над ними все 1930-е годы, стараясь добиться в изображении сюжета античного карнавала максимальной выразительности.

Особенно впечатляет шествие Диониса и его призрачных, демонических спутников в «Ночной вакханалии». Здесь мы встречаем всех «старых знакомых» – героев мифов, непременных участников свиты бога плодоносящих сил земли. Среди них и загрустивший Пан, и преисполнивший себя хмельным вином Силен. Плотная, светящаяся живопись здесь напоминает мозаику: на фоне густо-синего ночного неба ярко блещет пламя. Диапазон световых пятен плавно переходит от темного до немыслимо яркого: от почти абсолютно черной шкуры осла, везущего на себе Силена, до блещущих во мраке обнаженных фигур и лиц участников процессии, впавших в экстатическое камлание. Сильное гибкое тело леопарда Диониса написано художником гораздо более яркими красками, оно блестит во тьме. В составе процессии шествуют бассариды и совершают все

то, что было назначено им в удел греческими богами: «Опоясанные змеями, они все сокрушали на своем пути, охваченные священным безумием. С воплями „Вакх, Эвое“ они славили Диониса-Бромия („бурного“, „шумного“), били в тимпаны, упиваясь кровью растерзанных диких зверей, высекая из земли своими тирсами мед и молоко, вырывая с корнем деревья и увлекая за собой толпы женщин и мужчин» [10, с. 380].

В античных «Вакханалиях» Романовича отразилось его видение жестокой ситуации в СССР 1930-х, когда газеты и радио каждодневно сообщали о новых политических процессах, когда он сам порой становился свидетелем того, как исчезали некоторые его друзья и знакомые, как в одночасье круто менялись, а часто и ломались судьбы многих людей. И современность представлялась тогда художнику в образе загадочного шествия фантастических персонажей, в чем-то даже завораживающего своей неземной, демонической красотой, пугающего, но и исполненного зловещей, огромной нечеловеческой энергией и силой. Гораздо позднее, уже в иной исторической ситуации, С.С. Аверинцев отметил, что «…сталинский режим просто не мог бы функционировать без своего „карнавала“ – без игры с амбивалентными фигурами народного воображения, без гробианистского „задора“ прессы, без психологически точно рассчитанного эффекта нескончаемых и непредсказуемых поворотов колеса фортуны, увенчаний-развенчаний, вознесений-низвержений, так что каждому грозит расправа, но для каждого прибережен и шальной азартный шанс, словно в „Вавилонской лотерее“ Хорхе Борхеса» [1, с. 14].

В те годы Романович хорошо понимал, что его счастливым шансом, его выигрышным билетом в этой лотерее могла стать только элементарная возможность выжить. И жить, невзирая на все трудности. Иметь возможность заниматься любимым творчеством, сохранить созданное для тех, кто поймет и по достоинству оценит его живопись – может быть, уже только в туманном будущем. И художник не смирялся. Он находил силы для творчества и в античных мифах, повествованиях о героических подвигах Геракла и Персея, и в то же время – в произведениях своих любимых живописцев прошлого. Среди них был и П.П. Рубенс, и Романович хорошо знал и высоко ценил его живописное творчество. Из целого ряда живописных композиций художника, созданных по мотивам полотен Рубенса, упомянем здесь его «Андромеду» (1930-е годы, частн. собр.).

Илл. 5. С.М. Романович. Аталанта и Мелеагр (Калидонская охота). 1950, Художественный музей имени С.М. Романовича, Воронеж, холст, масло

Сцена яростной борьбы изображена в композиции Романовича на античную тему «Аталанта и Мелеагр (Калидонская охота)». В ней полны жизни напряженные и в то же время очень пластичные тела охотников с копьями в руках, крайне динамичен исступленный бег вепря и преследующих его собак. Поражает, прежде всего, жестокость изображенной сцены: люди в этой картине выглядят едва ли не еще более жестокими, чем их жертва – пытающийся спастись от них и их оружия страшный дикий зверь. Вот такое, весьма необычное прочтение античного мифа предложил художник в своей картине. Здесь, также следует упомянуть и о том, что художник зачастую возвращался к заинтересовавшему его живописному сюжету еще и еще раз, порой даже по прошествии многих лет. Это произошло и с «Калидонской охотой»: художник создал два варианта этой композиции. Первый вариант, созданный в 1930-е годы, когда были задуманы и его «вакханалии», привлекает внимание своей яркой экспрессивностью, но и цветовое решение пространства и фигур в нем условнее, меньше связано с натурой. Второй раз Романович обратился к этому сюжету в начале 1950-х годов (1951,

Воронежский художественный музей им. С.М. Романовича). В этой картине особенно привлекает внимание интенсивно-голубое небо в пейзаже, на фоне которого разворачивается сцена беспощадной охоты. И здесь нельзя не вспомнить, что примерно в это же время С. Дали создавал иллюстрации к «Божественной комедии» Данте. В них знаменитый сюрреалист изобразил сцены Ада залитыми лучами ослепительного солнца, под голубым средиземноморским небом – небом античного мира. Художник словно бы осовременивает древний, хорошо известный сюжет, перенося его действие в современные декорации. И попробуйте понять, где здесь миф, где иллюстрация – и где реальность…

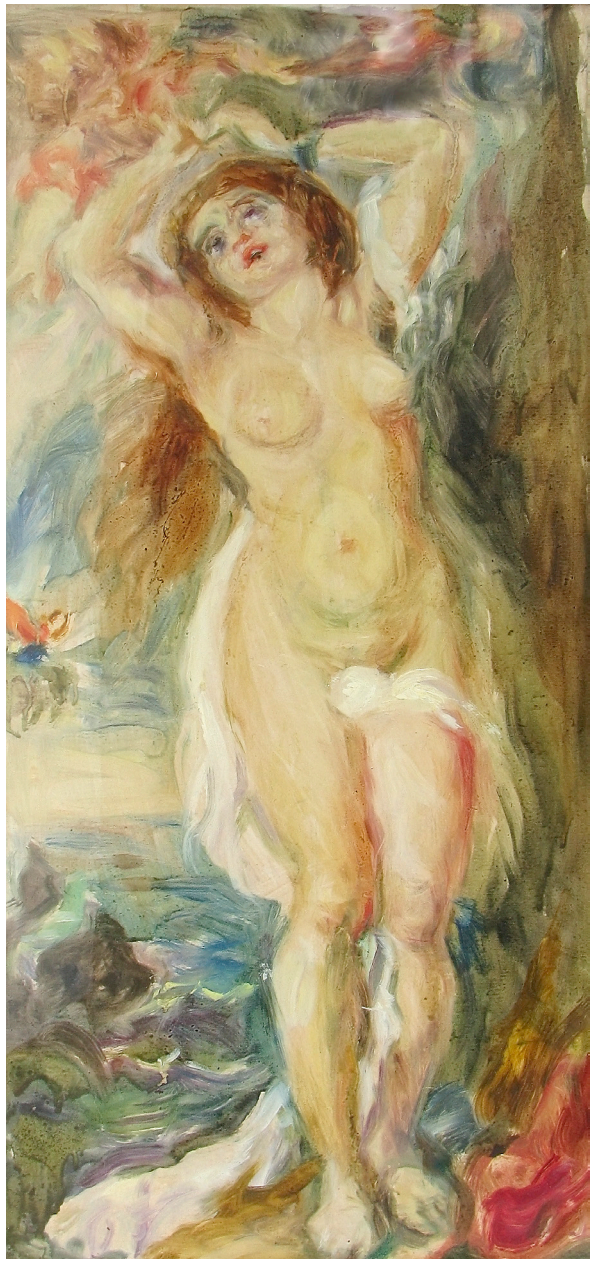
В последний период своих творческих исканий Романович не переставал обращаться к наследию своих любимых мастеров прошлого – Рафаэля, Рубенса, Тициана, Делакруа. Зачастую он создавал свои произведения по мотивам их знаменитых картин. Среди его этюдов первой половины 1960-х годов есть и сцены из античной мифологии. Художник словно бы смотрел на них глазами своих предшественников, в своей живописи ведя с ними нескончаемый диалог. Непреходящую сущность, весь смысл его творчества прекрасно способны передать следующие строки из письма к дочери, написанные в конце 1962 года:

> «Я недавно смотрел Магдалину Тициана в Пушкинском музее, ту, что привезли из Эрмитажа, смотрел второй раз и очень был очарован. Это действительно в своем роде вершина живописи, так же как и Венера Милосская или вообще первоклассная античная скульптура. Наши перипетии и бури в стакане воды (новость – новаторство и пр.) – все это очень относительно по своей значительности, и если имеют таковую, то именно потому, что связано с этими прообразами. Дело лишь в том, что они, эти произведения, через столетия подражаний и толщу всяких школьных наслоений, стали восприниматься как что-то скучное. Их разучились воспринимать как что-то живое и современное. Это относится и к Тициану, но надо вернуть себе эту способность, так как „произведения искусства под углом времени не рассматриваются“. Конечно, мы должны смотреть на все своими глазами, но как эти прекрасные примеры полезны и вдохновляющи» [14, с. 301].

В этом отрывке Романович напоминает об идеях своего друга и учителя М.Ф. Ларионова, высказанных еще в 1910-е годы, утверждавшего, что «копии не существует» и что «произведения искусства под углом времени не рассматриваются». Из его поздних произведений, созданных в 1960-е годы, отметим живописную композицию на сюжет «Аллегории Д' Авалос» Тициана. Целый ряд его работ выполнен по мотивам картин Рубенса. Среди них – фантазия на тему картины «Персей и Андромеда» (ГЭ) и композиция «Андромеда». Романович обратился к ней вторично: первый вариант картины он исполнил еще в 1930-е годы. Видно, как за прошедшие три десятка лет трансформировался его стиль: рука мастера стала работать на холсте более свободно, живопись его стала вольной и более пластичной. И тем не менее это один и тот же сюжет, и кисть мастера воплощает в своем произведении все тот же классический идеал красоты, выраженный в образе героини античного мифа Андромеды.

Философ, поэт и исследователь античности Я.Э. Голосовкер (он был почти ровесником Романовича) в своем основополагающем труде «Имагинативный абсолют» отмечал особую, по его словам, *имагинативную реальность* образа в искусстве: «Красивая натурщица может эмоционально взволновать чувство мужчины-зрителя сильнее, чем ее портрет в образе Венеры. Но красота натурщицы волнует именно биологическое чувство зрителя. <…> портрет же этой натурщицы как образ Венеры, для которого она позировала, взволнует зрителя эстетически, то есть взволнует его образом как смыслом красоты, воплощенной в богине Венере. <…> И этот образ будет существовать для него, быть может, в течение всей его жизни и останется жить в веках, в то время как образ натурщицы забудется. Этот образ „Венера“ получает таким образом *имагинативную реальность* и бытие, ибо „бытие“ может быть только имагинативным» [5, с. 205].

Примерно в те же годы, что и Романович, свою версию живописного полотна на сюжет «Андромеды» создал Дж. де Кирико. Конечно же, знаменитый итальянский мастер ничего не знал о создававшем в Москве такую же по сюжету и по композиции картину русском художнике. Источником вдохновения для него послужила картина Э. Делакруа, созданная более чем на столетие раньше. Как мы уже отмечали, Делакруа был одним из любимых мастеров и у Романовича, и московский художник наверняка также знал картину великого француза. Делакруа же писал свое полотно под впечатлением от

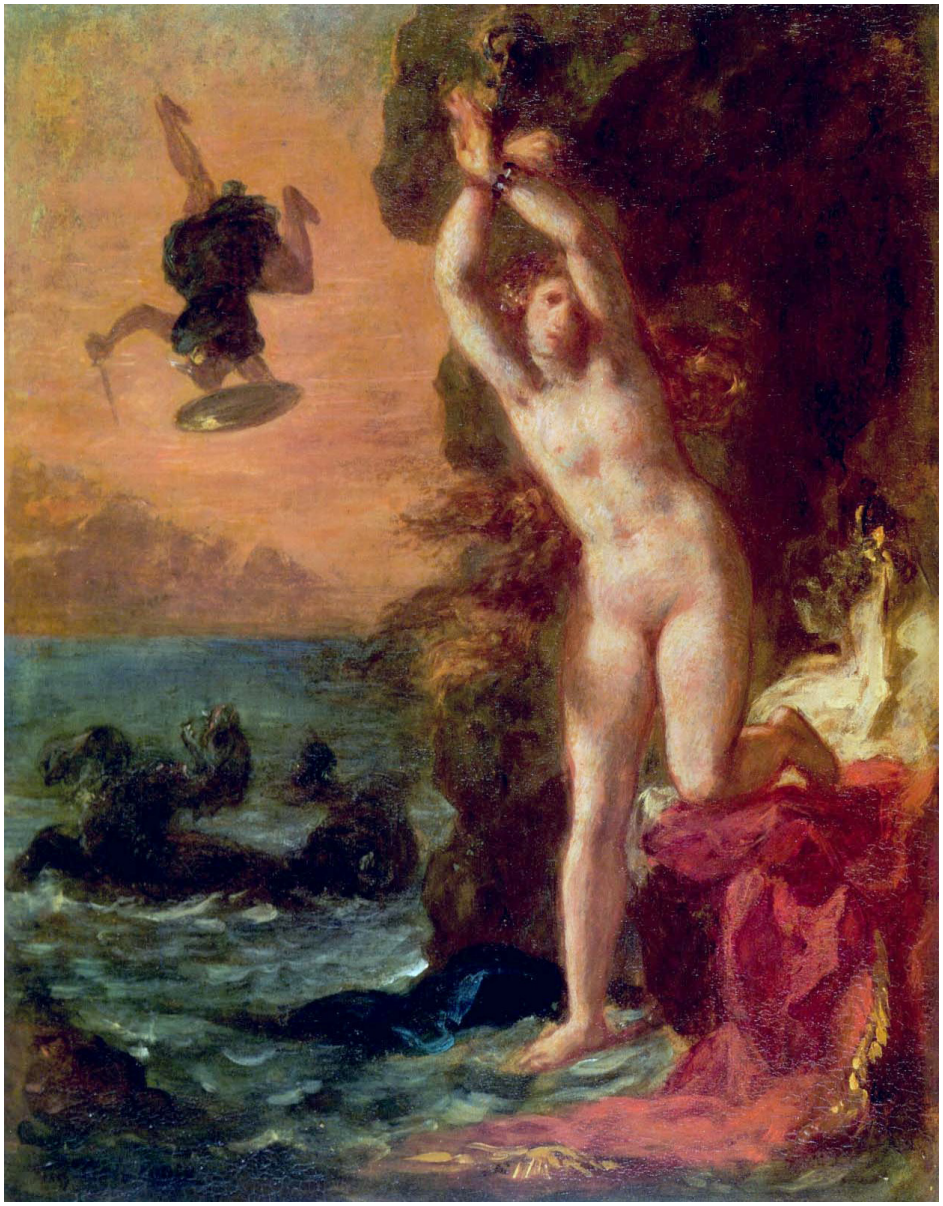


Илл. 6.
С.М. Романович. Андромеда. 1960-е, частн. собр., бумага, масло

Илл. 7.
С.М. Романович. Венера, Амур и заказчик (по картине «Аллегория Д'Авалос» Тициана). 1960-е, частн. собр., бумага, масло

созданного ранее полотна Рубенса. Рубенса, творившего в XVII веке, вдохновляли античные статуи и древние памятники. Так образ идеальной красоты живет в веках, проходя через творчество многих художников. И искусство живописца, каждый раз по-новому, наполняет его реальной жизнью.

Илл. 8. Дж. де Кирико. Анжелика и Руджеро. 1950-е



Илл. 9. Делакруа. Персей и Андромеда. 1847, Новая городская галерея, Штутгарт

Список литературы:

1 *Аверинцев С.* Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин как философ. М.: Наука, 1992.

2 *Бабель И.* Линия и цвет // Бабель И. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991.

3 *Бубнова В.* Уроки постижения. Художник В.А. Бубнова: воспоминания, статьи, письма. Сост. И.П. Кожевникова. М.: Искусство, 1994.

4 *Вагинов К.* Козлиная песнь. Романы. Стихотворения и поэмы. М.: Эксмо, 2008.

5 *Голосовкер Я.* Имагинативный абсолют. М.: Академический проект, 2012.

6 *Иньшаков А.* Михаил Ларионов: русские годы. М.: Гнозис, 2010.

7 *Иньшаков А.* Ларионов, Романович и Делакруа // Искусствознание, 2013, № 3–4. С. 411–427.

8 *Лаврова Н.* Мифологический жанр в творчестве С.М. Романовича // Советская живопись, № 5. М.: Советский художник, 1982. С. 201-214.

9 Маковец. 1922, № 2.

10 Мифы народов мира. В 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1980, 1991–1992.

11 *Патер У.* Воображаемые портреты. М.: Издательство К.Ф. Некрасова, 1908.

12 Романович С. Сборник материалов, каталог выставки. К 100-летию со дня рождения художника. М.: Русский путь, 1994.

13 Романович С. От авангарда к мифотворчеству. Материалы научной конференции в ГТГ, 2003. М.: Галарт, 2006.

14 *Романович С.* О прекраснейшем из искусств. М.: Галарт, 2011.

15 1905 год в Воронежской губернии. Воронеж, 1926.