

Лев Мочалов

Три века русского натюрморта

М.: Белый город, 2012



Ефим Водонос

Выхода в свет этого издания и автору, и его предполагаемым читателям пришлось дожидаться около десятилетия: таковы нынче условия печатания книг, вызывающих хотя бы малейшие сомнения в их быстром коммерческом успехе. Словно серьезный труд авторитетного исследователя и замечательного популяризатора отечественной живописи можно приравнять к товарам, обладающим свойствами немедленной ликвидности. Будто по-настоящему содержательная и достойно изданная книга, посвященная коренным проблемам отечественного искусства, может стремительно устареть.

Альбом-монография Льва Всеволодовича Мочалова освещает трехвековую историю русского натюрморта – жанра, позволяющего художнику не только рассказать о предметах, но с их помощью поведать и о жизни людей, которым они принадлежали или принадлежат. «Натюрморт не только художественная задача, но и целое мировоззрение», – справедливо заметил глубокий исследователь особенностей и возможностей этого жанра Борис Виппер. «Услышать этот голос, заключенный в вещах, вещающий из их глубины, – значит понять их и себя», – вторил ему десятилетия спустя Михаил Эпштейн.

Действительно, в настоящем натюрморте живописец не ограничивается убеждающей передачей материальной природы изображаемых предметов; притягательная сила этого «бесхитростного» жанра – в способности поэтического проникновения в скрытую жизнь, казалось бы, самых обыденных вещей. Но Мочалова не меньше занимает и другая его особенность: он видит в этом, наименее идеологизированном жанре один из вариантов введения в философию живописи как вида искусства. «Понимать натюрморт – значит понимать живопись», – акцентирует ее он уже в преамбуле «От автора». И эта тщательно обоснованная идея стала лейтмотивом всей его книги. Она родилась не сегодня: исследователь почти полвека назад, рассуждая о диалектике данного жанра, не случайно именовал его «стражем изобразительности, утверждающим ее примат в искусстве живописи».

В нынешнем издании, не забывая о прирожденных свойствах и жанровой чистоте натюрмортов, об их возможностях выявить духовное в сугубо материальном, автор рассматривает конкретные полотна в пры-

мой связи с культурным контекстом породившей их эпохи. Осмысление жизни жанра во временной перспективе то принимает форму теоретических рассуждений, то сосредоточивается на анализе конкретных работ. Историческую эволюцию натюрморта в России он прослеживает за три столетия, выявляя генетическое прошлое этого жанра, имманентные его законы и границы, изменения вещевого набора и меняющиеся способы организации предметно-пространственной среды.

Книга Льва Мочалова продуманно и четко структурирована: во след преамбуле идут семь глав, фиксирующих не только все этапы этой эволюции, но и эмоционально-содержательные особенности каждого из них. Они внятно обозначены уже в названиях глав: 1. Натюрморт в системе жанров живописи: специфика и генезис; 2. Зарождение жанра натюрморта в России; 3. От канонов классицизма к открытию идеального в естественном; 4. Вещи, вплетенные в жизнь человеческую; 5. Натюрморт – личностная модель мира; 6. Натюрморт – хранитель живописной культуры; 7. Натюрморт – ассоциативно-метафорическая картина.

Первая глава играет роль расширенного вступления: рассказ о «важнейшей жанровой сущности натюрморта», который автор ведет на примере западноевропейского искусства XVII–XX столетий, подготавливает читателя к разговору о сближающихся с ним и отличающихся от него чертах русского живописного натюрморта. «Опыт западноевропейской натюрмортной живописи, ее эволюция, – своего рода предыстория русского натюрморта, поскольку первые образцы этого жанра пришли в Россию с Запада», – справедливо утверждает он. Полагая этот жанр «наиболее удобным для профессионально-творческого экспериментирования», способным «превращать средства изображения в самоцель», Мочалов приходит к закономерному выводу: «кротость вещей в натюрморте провоцирует творческую активность художника».

Понятно, что голос художника в микрокосме натюрморта оказывается более значимым и важным, нежели в других жанрах. Еще Дидро был убежден, что «вещи сами по себе ничего не представляют. В них нет ни радости, ни печали. Мы сами одухотворяем их». А Р.-М. Рильке призывал «подсказать вещам сокровенную сущность, неизвестную им». Проницательно и замечание Андре Мальро: «Возможно, современники постигли тайну своих жилищ, глядя на картины Шардена». И дело не только в диалоге различных вещей, самим своим присутствием трансформирующих житейски-обыденную атмосферу дома в выражение сущностных основ человеческого бытия. Дело в том, что и сам характер письма, пластики, цвета, живописной фактуры семантизируется, обретает эмоциональную значимость, становится важным для трактовки произведения.

Осмысление жизни натюрморта в исторической перспективе на материале западноевропейского искусства – от той поры, в которой он

оформляется как самостоятельный жанр, до XX столетия, когда именно натюрморт «становится настоящей кухней живописно-пластического экспериментаторства», подводит к раздумьям о судьбах этого жанра в нашей стране. С самого начала XVIII века русские живописцы, приобщаясь к европейскому искусству, обратились и к натюрморту. «Но они привносят в эволюцию натюрмортного жанра и черты, обусловленные национальными традициями, а главное, логикой собственного культурно-исторического контекста», – утверждает Мочалов. И следующая глава его книги посвящена самому раннему этапу этого процесса.

Уподобив трехвековую историю русского натюрморта реке, автор, исходя из глубокого знания исторических условий развития жанра, вынужден сразу же оговориться, что в первые два столетия то был скорее тоненький ручеек с едва мерцающей жизнью, и только с начала XX века он превращается в широкую и полноводную реку. В неоспоримости этого убеждаешься при чтении второй, третьей и четвертой глав его книги. Действительно, русский натюрморт первых столетий своего существования едва обозначился на фоне других жанров живописи. Стремительный подъем его творческого статуса в последующий период напрямую связан с нарастающей «натюрмортностью» художественного видения, принципиально отмеченной еще А. Фёдоровым-Давыдовым.

Если в поздней иконе изображенные предметы «представляют» не самих себя, а служат для аллегорического обозначения отвлеченных понятий, то уже в парсуне они не символы этих понятий, а атрибуты изображенного. «Это еще не натюрморт, – замечает Мочалов. – Но в повышенном внимании к предмету – корни натюрморта как жанра». Ни в десюдепортах, ни в аллегорических полотнах, ни во многих портретах XVIII столетия натюрморт еще не конституируется как самостоятельный жанр, оставаясь значимой частью изображаемой среды. Пожалуй, ближе к этому т. н. «обманки», в которых, согласно автору, «также очень силен момент экспозиционности всего изображаемого». Он справедливо видит в них «и связь с иконописной традицией, и ее переосмысление, отрицание». В первых отечественных натюрмортах – и освоение опыта европейского развития этого жанра, и преломление его сквозь призму национального художественного опыта.

Воздействие голландских, фламандских и французских живописцев, стимулирующее выявление специфики натюрморта и утверждение его статуса в российском искусстве, ощутимо и в последующие периоды. Не случайно на страницах книги возникает имя Шардена, в картинах которого связь вещей становится эстетически значимой, создает особую духовную настроенность, отражая устойчивый бытовой уклад, открывая реальные ценности человеческой жизни. Смыслообразующая роль предметной среды в полотнах русского бытового жанра и интерьера с рубежа XVIII–XIX веков и практически до конца последнего прослеживается в книге пристально и показана наглядно.

И в полотнах Венецианова, а также художников его школы с их поэтизацией приватной жизни, и в пронизанных горьковатым сарказмом работах Федотова, и в живописи шестидесятников, передвижников велика роль значащих деталей в пространстве картины. Это не только предметные знаки изображаемой среды – нередко каждый предмет мобилизуется художником для более убедительного раскрытия общего замысла. Но лишь в натюрморте вещь становится полноправным «персонажем», обретая самоценную значимость, не вытекающую из сюжетно-тематической задачи произведения.

Показательно в этом плане рассуждение Ю. Лотмана: «Вещь в сюжетной картине ведет себя, как вещь в театре, вещь в натюрморте – как вещь в кино. В первом случае – с ней играют, во втором – она играет. В первом случае она не имеет самостоятельного значения, а получает его от смысла сценического действия, она – местоимение. Во втором она – имя собственное, наделена собственным значением и как бы включена в интимный мир зрителя. Натюрморт обычно приводят как наименее литературный вид живописи. Можно было бы сказать, что это наиболее лингвистический ее вид. Не случайно интерес к натюрморту, как правило, совпадает с периодами, когда вопрос изучения искусством своего собственного языка становится осознанной проблемой».

Таким периодом в русской живописи стало не только начало XX века, но, в сущности, все это столетие. Количество натюрмортов начиная с 1900-х годов неизмеримо выросло. А о стилистическом их многообразии и качественном уровне писали и тогдашние художественные критики, и все исследователи истории искусства этого периода. «Однако причины “натюрмортного взрыва” во всем объеме не анализируются, его феномен принимается как эмпирическая данность. Внутренний смысл явления остается нераскрытым. Возникает вопрос, почему натюрморт, который в течение десятилетий жил незаметной скромной жизнью, так сказать, тлел подспудно, вдруг вспыхнул ярким и многоцветным пламенем?» – замечает по этому поводу Лев Мочалов. Развернутому ответу на этот вопрос и посвящены три последних обширных главы его капитального труда.

Обращаясь к глубинным проблемам художественного процесса в России рубежа XIX–XX столетий, обусловивших кардинальный «поворот зрения» от изображаемого к изображающему, от объекта искусства к его субъекту, исследователь показал невиданное прежде разнообразие подходов живописцев к постановке и образному решению проблемы натюрморта. Он акцентирует внимание на творческой эстетике каждого из мастеров. По его убеждению, «подлинным героем натюрморта стал сам художник, его мировосприятие, мировидение, форма его контакта с действительностью». Они рассмотрены в неразрывной связи с эпохой, когда отечественная культура «приобретала ярко выраженный “провидческий”, проективный характер».

В этот период, продолжавшийся не более двух десятилетий, на фоне интенсивных формальных исканий русской живописи были апробированы различные возможности и варианты натюрморта, не только выявившие его имманентные свойства, но и определившие основные пути развития данного жанра вплоть до настоящего времени. Согласно автору, именно происходящие «сдвиги в поэтике живописи» обеспечили «выдвижение натюрморта на авансцену художественной жизни», сделали его «весьма мобильной и емкой формой творческого самовыражения».

И это было характерно для мастеров московского импрессионизма, мирискуснического ретроспективизма, голуборозовского символизма, бубново-валетского сезаннизма и примитивизма, зарождающегося беспредметничества, раскованной метафоричности шагаловского искусства. В эти же десятилетия обозначился также и поворот натюрморта к осязаемой предметности, которая «возрождается как закономерная оппозиция чрезмерной живописности, безудержной декоративности, самодовлеющему конструктивизму», – констатирует Мочалов, прибавляя, что к тому же такой натюрморт «приобретает особую остроту по контрасту с развеященной формой».

Пристальным анализом характерных натюрмортов К. Коровина, И. Грабаря, Б. Кустодиева, А. Головина, С. Судейкина, Н. Сапунова, П. Кузнецова, М. Сарьяна, И. Машкова, П. Кончаловского, А. Куприна, Р. Фалька, М. Ларионова, Н. Гончаровой, А. Шевченко, Н. Удальцовой, Л. Поповой, О. Розановой, М. Шагала и ряда других живописцев исследователь раскрыл и смысл названия этой главы: «Натюрморт – личностная модель мира», подтвердив и давнее свое утверждение: «Авторское “я” заявляет о себе в каждом натюрморте в полный голос».

Искусствовед четко суммирует итоги развития этого жанра в переломную эпоху творческой разногласности начала XX столетия: «Выражая проективный характер русской культуры рубежной поры, искусство выбрасывало целый пучок версий, образных моделей рождающейся новой действительности. В сложнейших исторических условиях предреволюционной России натюрморт стал наиболее доступной для художников, воспринимающих жизнь, прежде всего, эмоционально-личностной формой лирического синтеза. Он был на первой линии интуитивной разведки будущего».

Никогда прежде и никогда позднее натюрморт не обретал такой значимости в системе живописных жанров, как в эпоху осознания имманентной его природы. Но если вначале он был среди них едва заметен, то в последующую пору занимал значимое место, играя ответственную роль хранителя живописной культуры. Она обозначена автором еще в пределах рассмотренной главы. И не только в исследовании полотен А. Карева, но еще в большей степени на примере ранних натюрмортов апеллирующего к их «жанровой памяти» К. Петрова-Водкина, осоз-

нанно стремившегося «к более углубленному анализу предмета и межпредметных отношений».

Ближайшие десятилетия не были столь благоприятными для развития отечественного натюрморта. Оно осложнялось изменением социально-политической ситуации в послереволюционной России. Активизация других сюжетов, поощряемых властью, отодвинула натюрморт с передовых позиций жанра, обновляющего искусство живописи, на позиции охранительно-консервативные, где его задачей оказалось сбережение непрерывности живописной традиции. Мочалов находит точные формулировки для обозначения судеб жанра, ставшего в новой реальности «своего рода заповедником, оберегающим качество труда художника», полагая, что «чисто предметное содержание натюрморта избавляло его от тематических перегрузок, ограждало от тотальной идеологизации».

Из-за невозможности широко использовать его в агитационно-пропагандистском пособничестве режиму натюрморт оказался формой пассивного сопротивления официозу. Не случайно на протяжении всего советского периода, не подвергаясь особым гонениям, он оставался на периферии художественного процесса, становясь своего рода экологической нишей для многих талантливых художников, серьезно озабоченных проблемами живописного мастерства.

И почти до середины 1930-х в этом жанре создавались полотна, отмеченные печатью авангардных исканий предшествующей поры. Анализируя эти «произведения “пограничного” толка», автор книги отмечает, что в них «предметы рассматривались художниками как “стройматериал” для создания беспредметных композиций», а преобладающим в них «становился волевой импульс организации некой отвлеченной системы, олицетворяющей иную, идеальную реальность».

Но в атмосфере разрухи и безытности революционных годов нарастала тоска по налаженному укладу жизни, естественными скрепами которого были вещи повседневного обихода. Отсюда и возвратное обращение к предметности. «Предмет имел некий онтологический смысл. Он продолжал олицетворять константные основы бытия. <...> он воплощал самоё реальность, был ее полномочным представителем», – замечает Мочалов. Действительно, акцентирование масштаба изображаемых предметов, их выраженной вещественности отличает не только натюрморты вчерашних «валетов», которые и в 1910-е, выявляя «вещества крутое тесто» (А. Введенский), вовсе не стремились, подобно Малевичу, «раствориться в нуле форм», но и ряд других живописцев. Даже в букетах стойкого голуборозовца П. Уткина материальность становилась тогда осязаемой.

Наибольшее внимание из мастеров натюрморта 1920-х вполне правомерно уделено К. Петрову-Водкину, творческие идеи которого оказали существенное влияние на духовное и творческое становление самого исследователя. Замечательный живописец и оригинальный мыслитель

не только создал множество натюрмортов, но и постиг прирожденные свойства и философию этого жанра. Они не только «в обнаженности основных категорий материальной реальности: предмета и пространства», но и в глубинной связи предмета с жизнью универсума. Согласно Мочалову, у этого художника «микрокосм натюрморта» становится образной моделью отношений и связей космического порядка.

Рассматривая эволюцию отечественного натюрморта 1930-х годов, исследователь убедительно показал, как дальнейшее развитие жанра осложнилось менявшейся атмосферой общественной жизни. Эпоха окрепшего тоталитарного режима, вырабатываемых требований складывающегося советского официоза, выхода на арену массового зрителя, не слишком подготовленного к восприятию новейших стилистических исканий, общий откат авангардной волны, поддержанный свыше поворот к академизированному натурализму – все это, безусловно, сказалось на судьбе натюрморта.

«Философичность уходила из него. Возвращаясь к предметной конкретике, он постепенно утрачивал свойства микрокосма, художественной модели мира. В новой исторической ситуации моделирующие возможности натюрморта свертывались. Кроме того – и это самое главное, – упрочение эстетики соцреализма требовало все большей унификации языка живописи, – констатирует Мочалов. – Жанр натюрморта утрачивал свою специфику, осознание которой на русской почве далось с немалым трудом. Он перестал быть кузницей профессионального мастерства, лабораторией стилистических исканий».

Это не означало, что развитие натюрморта остановилось. Автор приводит немало примеров высоких достижений мастеров этого жанра. Надо только отдавать себе отчет в том, что развитие – не обязательное движение исключительно по восходящей. Комплекс тематической неполноценности натюрморта снова подталкивал художников к его слиянию с пейзажем, портретом, тематической картиной. Мочалов видит в этом опасность утраты им своей прирожденной специфики. Вместе с тем на перепутье жанров вызревали возможности ассоциативного обогащения образного содержания, предвещающие становление художественного языка натюрморта новейшего времени.

О судьбах этого жанра во второй половине XX столетия Мочалов пишет уже во многом по личным впечатлениям не только профессионально подготовленного наблюдателя художественного процесса, но и активного его участника. Ему памятливы и переживания рубежа 1940–50-х годов, когда «эстетические нормативы официоза еще более ужесточились», и «оттепель» рубежа 1950–60-х, давшая «мощный прилив свежих сил» в отечественное искусство, «время горячих дискуссий, борьбы традиционалистских и новаторских позиций», и жесткое разочарование в либеральных иллюзиях после «кровоизлияния в МОСХ», как называли спровоцированное беснование Хрущёва в декабре 1962-го на выставке в Манеже,

и период последующей стагнации, когда предпринимаемые властями меры «вместо планируемой консолидации усилили поляризацию в среде творческой интеллигенции». Все это опосредованно сказалось на судьбах нашего искусства в целом и на эволюции натюрморта в частности.

Если на рубеже 1940–50-х букеты цветов «являлись якорем спасения для натюрмортной живописи», переживавшей не самые благоприятные времена, то в годы «оттаивания» и раскрепощения искусства наметилась явственная активизация этого жанра: «О натюрморте опять вспомнили как о лаборатории творческих исканий», – отмечает исследователь. Проницательным представляется и его наблюдение, что в период последующего «похолодания», заметной поляризации художественной среды натюрморт «не мог стать приоритетной сферой творчества» также и у представителей формирующегося андеграунда в силу их «идеологизированного нонконформизма». Оживление интереса к этому жанру он связывает с «вялотекущим кризисом» живописи 1960–70-х годов, особенно же поощряемой тематической картины, что и стало «стимулом развития натюрморта».

Последние десятилетия минувшего века оказались не самыми благоприятными для его судеб, как, впрочем, и для живописи вообще. Стремление сохранить «исконные жанровые параметры», сбереженные в генетической памяти натюрморта, осложнялось позывами выйти «за традиционные рамки жанра», расширить ассоциативно-образные возможности. Отмечая, что «постсоветская эпоха оказалась явно неурожайной для натюрморта», Мочалов приводит немало превосходных образцов этого жанра в полотнах самых различных живописцев с 1990 по 2000 год, иронизируя над очередными попытками похоронить его, да и всю остальную живопись, как это громогласно и напористо провозглашали излишне торопливые обновители искусства еще в начале XX столетия.

Здесь сознательно не приводятся неотразимо убедительные мочаловские анализы конкретных полотен различных эпох: рецензия разбухла бы до размеров самой книги. Говоря о натюрмортах «витебской Джоконды» В. Ермолаевой, автор как бы вскользь замечает, что интерпретация ее работ «приводит к расширению их смыслового пространства». Хочется добавить: и к эмоциональному обогащению восприятия буквально каждого из сотен произведений, которые он так проникновенно исследовал. Подкупает его стремление любой натюрморт конкретной эпохи поставить в более широкую связь времен, учет мирового художественного опыта, умение в строгом языке понятий воссоздать прочувствованное образное представление о произведении, дать каждому явлению действительно ответственную характеристику.

Восхищает в его книге отточенная концепционная ясность поставленных проблем, смысловая насыщенность и емкость каждой фразы, прицельная точность, казалось бы, мимоходных замечаний (свидетельство высокого напряжения исследовательской мысли), внимание к ос-

новным проблемам творческого процесса, острота восприятия живого искусства, чувство историзма в отношении произведений нынешней поры. Высокий профессионализм и литературная одаренность соединились здесь с всесторонней гуманитарной эрудицией, основательной теоретической вооруженностью. Метод анализа предопределен особенностями рассматриваемого произведения. Порой привлекаются и не живописные ассоциации – литературные, театральные, музыкальные. Путь от интуитивных постижений к их рационально-логическому осмыслению органичен и убедителен.

У читателей, знакомых с работами Льва Мочалова, это не вызовет удивления: талантливый поэт, глубокий искусствовед-исследователь, блистательный мастер понятийно-образной критики, нацеленной на анализ творческого своеобразия художника, давно уженискал глубокое уважение не только профессионалов, но и довольно широкого круга ценителей искусства. Он продумано цитирует как старших, так и младших коллег. И это служит уплотнению и заострению смысла, обогащению его важными оттенками, а вовсе не одобрителному подтверждению сказанного им самим. «Талант чутья», проявленный в выборе материала для исследования, сказался и в отборе авторов, к которым он апеллировал, – все это цвет нашего искусствознания.

Верно замечено: «В пространстве научных знаний – гуманитарные наиболее тесно связаны с личностью автора» (Ю. Лотман). Автор рецензируемого издания – вдумчивый и ответственный мыслитель, все-речь озабоченный судьбами культуры, глубоко осознавший грозящие ей опасности, но не теряющий уверенности в конечном ее торжестве.

«Чтобы переварить знание, нужно проглотить его с аппетитом», – утверждал Анатолий Франс. Увлекательная передача искусствоведческих знаний предполагает умение впечатления от пластики, цвета, фактуры, живописного ритма выразить словом, найти убедительный вербальный адекват визуальным образам. А это требует напряжения эмоционально-смысловых ресурсов языка: метких эпитетов, обнажающих сущность сказанного метафор, точно найденной интонации аналитического повествования.

Для Мочалова характерно «легкое дыхание стиля», он избегает нарочитой замысловатости, щегольства ультрасовременной терминологией. Его книга требует неторопливого и вдумчивого чтения, открывающего глубину неординарного и свободного мышления. «Три века русского натюрморта» – издание по-настоящему научное и одновременно вполне популярное. Противоречия здесь нет. Это предопределено и обилием иллюстративного материала, и самим характером авторского текста, сочетающего выраженную аналитическую устремленность с неподдельной живостью изложения. Представляется неоспоримым утверждение А. Каменского, что история искусств – область познания, где «все талантливое и есть популярное». И это как раз тот самый случай.