

Екатерина Вязова

О Глебе Геннадьевиче Поспелове

Статья посвящена памяти Глеба Геннадьевича Поспелова (1930–2014), выдающегося историка искусства, старейшего сотрудника Государственного института искусствознания, многие годы возглавлявшего Сектор русского изобразительного искусства и архитектуры XVIII–XX веков. Им написано множество монографий и статей по истории русского искусства, охватывающих период с конца XVIII столетия до 1930-х годов. Работы Г. Г. Поспелова о О. Кипренском, А. Иванове, П. Федотове, И. Репине, Н. Ге, В. Сурикове, В. Серове, Б. Григорьеве вошли в золотой фонд отечественного искусствознания. Особый вклад Г. Г. Поспелова в науку связан и с его новаторскими исследованиями творчества художников объединения «Бубновый валет», а также М. Ларионова и Н. Гончаровой.

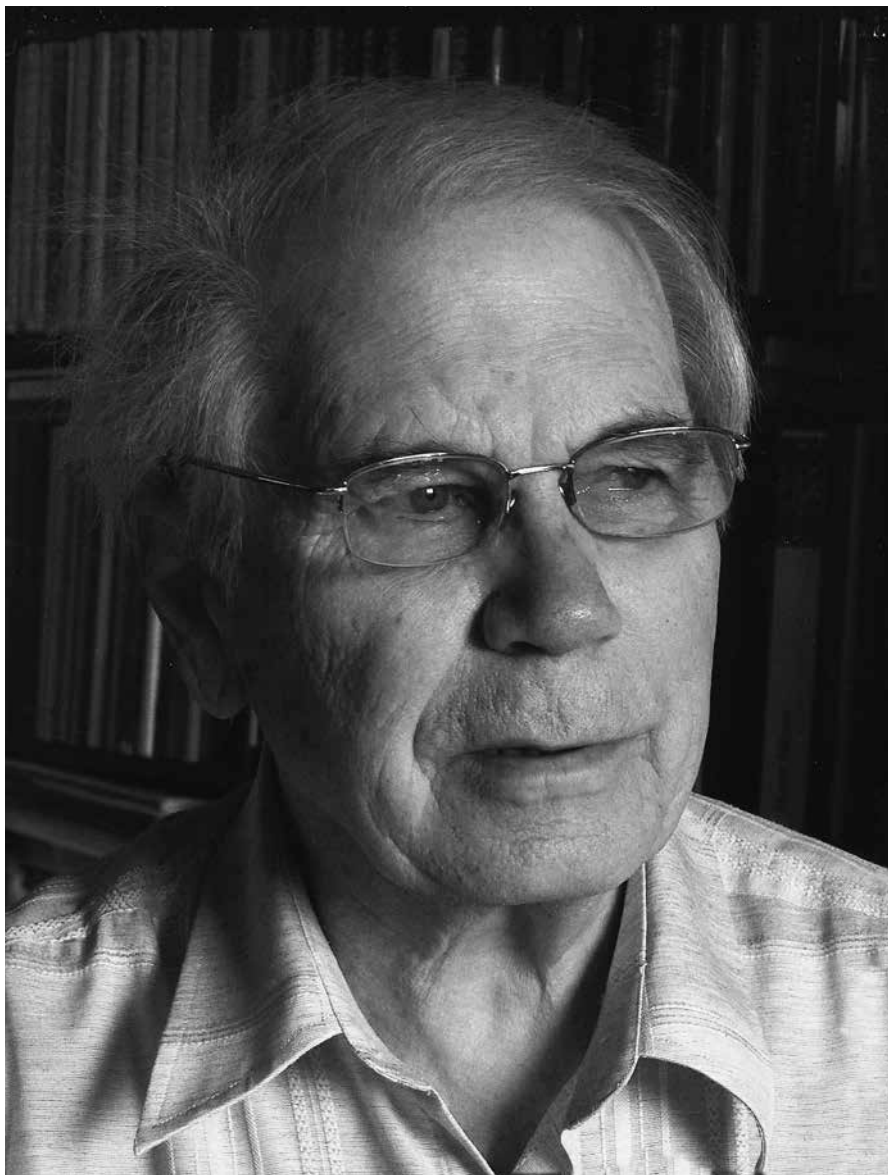
Ключевые слова:

Г. Г. Поспелов, И. Э. Грабарь,
русское искусство Нового и Новейшего времени,
метод исследования, проблема времени,
сезаннизм, «Бубновый валет»,
Ларионов, Гончарова.

Глеб Геннадьевич часто повторял, как важна точно найденная в первых строках статьи интонация. Очень сложно найти интонацию в статье о самом Глебе Геннадьевиче, и очень велик соблазн прибегнуть к его собственным словам, которые зададут «тон». Чтобы сохранить собственную интонацию Глеба Геннадьевича и отойти на некоторую дистанцию, позволяющую охватить взглядом весь масштаб его научного наследия, мне показалось разумным разделить текст на три основные части. Первая — попытка портрета, здесь звучит его голос, намечаются основные линии профессиональной биографии, она отчасти «автобиографична». Вторая часть посвящена методологии и сквозным мотивам статей и книг Глеба Геннадьевича о русском искусстве. Третья — главным темам его исследований: художникам «Бубнового валета», Полю Сезанну и Михаилу Ларионову. И прежде всего мне хотелось бы поблагодарить Марию Александровну Реформатскую за помощь, участие и поддержку в работе над этой статьей.

В сборник «О картинах и рисунках» 2013 года, куда вошли статьи разных лет, в то или иное время определявшие фокус внимания исследователя, а вместе с тем охватывающие весь спектр его интересов, Глеб Геннадьевич включил статью о И. Э. Грабаре¹. Когда сборник обсуждался на секторе в Институте искусствознания, эта статья, помнится, удивила неким схематизмом портретного очерка о столь же масштабной, сколь и неоднозначной фигуре, как Грабарь. Однако теперь она читается иначе, и отчетливее проявляются смыслы, побудившие Глеба Геннадьевича включить ее в итоговый сборник ключевых статей. Я думаю, не будет

¹ Поспелов Г. Г. И. Э. Грабарь и современное искусствознание. К 25-летию со дня смерти (1984) // Поспелов Г. Г. О картинах и рисунках. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 153–173.



1. Глеб Геннадьевич Поспелов. 2008
 Фото Екатерины Алленовой

преувеличением предположить, что эта статья автопортретна — в столь концентрированной, отшлифованной форме представлены здесь принципиальные для Глеба Геннадьевича позиции, многократно повторенные в обсуждениях и интервью. По жанру она сродни научному или, скорее, творческому манифесту.

Главный ее сюжет — утраченный тип культуры и личности, которые Глеб Геннадьевич реконструирует с сочувствием и ностальгией. Указывая на истоки восхищающей его «сосредоточенной цельности художественной деятельности» Грабаря, Дягилева или Бенуа — «панэстетический подход начала века», который едва ли может служить «примером для современного искусствоведческого этапа», Глеб Геннадьевич стремится все же нащупать вневременные черты этой, казалось бы, ушедшей природы. Энтузиазм, восхищение, горение, «неиссякаемый восторг» — эти давно исчезнувшие из искусствоведческого лексикона слова, в цитатах и тексте заново обретают весомость, как бы возвращаются к своему смыслу. Не без оттенка профессионального поклонения Глеб Геннадьевич перечисляет все те сферы деятельности, где реализовывалось это «сосредоточенное воодушевление»²; он откровенно восторгается тем «безусловным максимализмом», благодаря которому Грабарь или Бенуа «готовы были, что называется, прозакладывать душу за идеалы художественного и прекрасного»³.

По мере того как раскручивается «пружина» статьи, эти индивидуальные характеристики как бы перерастают собственный масштаб, превращаясь в свойство эпохи в целом:

Что касается воодушевления красотой <...>, то эта черта Грабаря в особенности бросается в глаза. Кстати, она была свойственна не только ему, но и многим его современникам. А. Н. Бенуа писал о своей неизбывной страсти открывать художественные сокровища и заражать своим воодушевлением окружающих. А Дягилев! Разве не на живом восхищении сокровищами искусства и создававшими их талантами, не на потребности передать это восхищение

2 «Подобным энтузиазмом были окрашены не только оценки художественных произведений, но и весь стиль работы и критика, и историка искусства»; «такой же энтузиазм Грабарь умел распространять на всю атмосферу научной работы людей, которых он организовывал и объединял». См.: Поспелов Г. Г. И. Э. Грабарь... С. 162.

3 Там же. С. 156.

людям была основана его титаническая художественная работа уже не только на русской, но и на международной арене? Грабарь, как и Бенуа, а также некоторые коллекционеры — например, Щукин, Остроухов — живые воплощения этой атмосферы горения. Та легендарная инициатива, какую мы связываем с именами и Дягилева, и Грабаря, — только иное название того же самого. Это горение позволяло Дягилеву, что называется, сворачивать горы для осуществления своих издательских, выставочных или театрально-режиссерских планов, а Грабарю — для объединения усилий многих искусствоведов вокруг такого огромного предприятия, как написание многотомной «Истории русского искусства». Это была эпоха художественного воодушевления, превышающего мерки других времен⁴.

Дело не только в самодостаточном, почти гипнотическом обаянии, которым обладает для Глеба Геннадьевича этот несколько утопический образ художественной Аркадии начала века, но, главным образом, в тех подходах к искусству, которые были плоть от плоти эпохи «художественного воодушевления». Ради формулировки этих принципов прежде всего и написана статья. Солидаризируясь с подходами Грабаря к «художественной практике и прошлого, и современности», Глеб Геннадьевич, вполне очевидно, постулирует свое собственное «искусствопонимание», как он любил говорить.

Первый и главный из этих принципов — «обостренное чувство художественного качества», которое представляется Глебу Геннадьевичу прямым следствием художественного темперамента Грабаря и как художника, и как критика. Его глаз был как бы изначально устроен таким счастливым образом, чтобы подмечать в потоке реальности и искусства лишь те явления, где «красота достигала торжественной концентрации». Описание «Февральской лазури» Грабаря (ил. 7) как апогея подобного восприятия Пospelов предваряет абзацем, в котором мне видится очень индивидуальное признание: «У Грабаря-живописца все начиналось с энтузиазма, с неистового восхищения красотой. Он словно носил в себе заряд этого энтузиазма, готовый мгновенно разрядиться и вспыхнуть от соприкосновения с поразившим его явлением. Воспоминания и письма Грабаря полны примерами этой его готовности к восхищению, когда как художник он буквально “шалел” перед обступавшей его красотой»⁵.

Думаю, сложно подобрать слова, более точно описывающие отношение самого Глеба Геннадьевича к искусству: он и в самом деле «носил

в себе заряд энтузиазма», готовый мгновенно разрядиться и вспыхнуть. Его «контакт» с произведением искусства, занятие тем или иным предметом могли состояться лишь при условии, что произошла эта магическая «вспышка». Глеб Геннадьевич писал только о тех художниках, которые его увлекали и воодушевляли. Не случайно слово «воодушевление», которое неоднократно встречается в статье о Грабаря, — одно из самых распространенных в словаре Пospelова. Он пишет о «воодушевляющей глубине», «воодушевленном переживании природы и мира» и «воодушевляющих образах» в картинах Иванова, о «проповедническом воодушевлении Ге», о «воодушевленном карандаше» Кипренского, «настроенном на внутреннее воодушевление героя», о «воодушевлении площадного действия» в живописи Бубнововалетцев. В одном из интервью на вопрос, в чем специфика картин Ларионова, он отвечает: «Общими словами — в желании заразить других людей тем воодушевлением, какое в самом художнике вызывает не только изображаемая вещь, но и само зрелище живописи»⁶.

Когда Глеб Геннадьевич писал о Грабаря, «история искусства была для него насквозь персональна», думается, он сопоставлял такой подход и с собственной, авторской историей русского искусства, которая складывается из корпуса его текстов о пути одиночек, индивидуальных интуициях. Ее можно было бы условно озаглавить «от Левицкого до Ларионова». Лучшие статьи и книги Глеба Геннадьевича, безусловно вошедшие в «золотой фонд» не только отечественного, но и мирового искусствознания, посвящены его любимым художникам: Кипренскому, Сезанну, Ларионову, художникам «Бубнового валета». Глеб Геннадьевич и в чужих текстах подмечал пассажи, написанные авторами о «предмете любви» с научным азартом, или же о явлениях, к которым они равнодушны, холодно и отстраненно. В равнодушном скольжении «всезнающего взгляда» от эпохи к эпохе ему виделась какая-то серьезная утрата: потеря чувства масштабов и счастливого сопереживания искусству, оскудение художественного темперамента. «Его взгляд — чересчур остранный, а иногда, как кажется, и печальный», — писал он в одной из рецензий, призывая автора к тому, чтобы «не приносящее радости

4 Там же. С. 160–161.

5 Там же. С. 156.

6 Черемных Е. Пространство живописи русского авангарда // Русский мир. 2008. № 3. С. 53.

многознание почаше соединялось с увлечением любимым художником, с его восприятием изнутри, а не из охлажденного далека»⁷.

«Заряд энтузиазма вспыхивал» у Глеба Геннадьевича при чтении книг, где мир художника воссоздается именно «изнутри» как своего рода «художественный универсум», с исследованием его собственных законов, «творческих потенций и прозрений, протягивающихся в бесконечность», как отзывался Глеб Геннадьевич, например, о текстах М. М. Алленова об Александре Иванове⁸. О восхищавшей его книге А. С. Подоксика, посвященной П. Пикассо, Глеб Геннадьевич однажды сказал: «Как он написал о Пикассо! Как будто это единственный художник на свете!»

Вкус к отдельному произведению, чуткость к художественному качеству вещи и индивидуальности автора — для Глеба Геннадьевича необходимые изначально условия искусствоведческого исследования. Лишь при такой настройке «оптики» разговор об искусстве делается не только осмысленным, но и вообще возможным. «Живой» памятник для Глеба Геннадьевича всегда первичен по отношению к художественному процессу. Осознавая, что идет против течения, он не принимал того, что называл «контекстуализацией» искусства, стремления выявить смысл произведения на пересечении разнообразных контекстов — философско-художественного, научного, социального и прочих. В его понимании, если воспользоваться известной формулой, «текст включает в себя все контексты». Именно эта мысль акцентирована в описании искусствоведческих методов Грабаря: «Каждый из шедевров мирового искусства был для него своеобразной кульминацией, зенитом, творческим синтезом какой-либо художественной фазы либо в развитии одного живописца, либо целой художественной эпохи. Учесть и выявить такие шедевры <...> значило установить важнейшие вехи художественной эволюции»⁹.

Из такого убеждения проистекал и следующий принцип: «Прежде всего надо отделить зерна от плевел, выстроить ряд действительных художественных ценностей. А затем уже в пределах этого ряда устанав-

7 Пospelов Г. Г. Отзыв о книге В. С. Турчина «Кандинский. Теории и опыты разных лет» (2005).

8 Пospelов Г. Г. Отзыв на автореферат докторской диссертации М. М. Алленова «Метаморфозы романтической идеи в лейтмотивах русского искусства» (1995).

9 Пospelов Г. Г. И. Э. Грабарь... С. 166.

ливать закономерности развития искусства, эволюцию его форм и т. п.»¹⁰. Глеб Геннадьевич неустанно и неоднократно — и в статье о Грабаре, и в очерке «Русская живопись в 1920–1930-е годы (экскурсия по воображаемой выставке)»¹¹, и в интервью Е. Алленовой, ставшем предисловием к сборнику «О картинах и рисунках», и в других выступлениях и статьях — повторяет эту мысль: именно «в первостатейных вещах выступают более глубокие закономерности, нежели в слабых», тогда как работы третьего ряда не только неверно воспроизводят, но иногда и полностью их искажают. Эта идея о наиболее полном выражении универсальных, имманентных законов развития искусства в лучших произведениях не подразумевала, конечно, представления об истории искусства как исключительно истории шедевров. Речь шла о необходимости камертона, который позволял бы «постоянно иметь в виду различие высот художественных вершин и окружающих их «предгорий» — иначе искусство как духовная сторона человеческой жизни потеряет свое лицо»¹². Не случайно Глеб Геннадьевич так скептически относился к искусствоведческим концепциям, построенным на «второразрядных, посредственных вещах», видя в них непостижимую для него «небрезгливость к плохому искусству».

И здесь, пожалуй, становится уместным более предметный разговор об исследовательском методе Пospelова. Ведь понятно, «что приоритет качественного подхода...», даже и в столь странной науке, как история искусства, работает лишь в том случае, если «суждение о качестве» основано на некоторых объективных критериях. Глеб Геннадьевич считал чуткость к художественному качеству свойством вполне объективным — так же, как, скажем, способность глаза различать разные цвета спектра. «Поставьте перед понимающими искусствоведами сто картин и попросите их выбрать лучшие десять, — говорил он, — и увидите, они выберут одни и те же вещи». Но все же дело не только в этой вере в «силу и правду зрения», как писал почитаемый Пospelовым Макс Фридендер. Дело в уникальном авторском методе восприятия и анализа искусства.

10 Там же. С. 165.

11 Пospelов Г. Г. Русская живопись в 1920–1930-е годы (экскурсия по воображаемой выставке) (1997) // Пospelов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 357–379.

12 Алленова Е. М. Об авторе // Пospelов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 8. Интервью Е. М. Алленовой с Г. Г. Пospelовым было впервые опубликовано в журнале «Артхроника» (2008. № 10).

Глеб Геннадьевич не был методологом в строгом смысле слова. Его не слишком интересовали теоретические вопросы искусствознания, он не был занят «искусствоведческой саморефлексией» и не писал статей, специально посвященных методологии истории искусства, как, например, Д. В. Сарабьянов. Ко многим определениям, формулировкам и научным открытиям он шел, скорее, интуитивно, опираясь в большей степени на собственные впечатления и размышления, чем на почерпнутые в книгах концепции. Тем не менее в его работах, неизменно проникнутых тем самым эмоциональным воодушевлением, которое он так ценил в Грабаре или Бенуа, всегда ощутима не только дисциплинирующая строгость мысли, но и вполне определенная методологическая конструкция.

Собственный метод Глеба Геннадьевича «вызревал» постепенно и, если можно так выразиться, был прямым отражением его личного пути. Изначально в его формировании главную роль сыграли собственный живописный опыт — обучение в Московской художественной школе — и влияние отца, известного филолога Геннадия Николаевича Поспелова, которое впоследствии привело Глеба Геннадьевича на филологический факультет МГУ. С одной стороны, понимание технологии, ремесла искусства, знание художественной кухни изнутри, с другой — традиция слова, привязанность к «конструктам мысли». Встреча этих двух движений произошла на территории формального метода.

Здесь стоит вспомнить несколько фактов. Как известно, искусствознание в эпоху самоопределения как науки выступало источником методологии формализма, открывая его возможности для других гуманитарных дисциплин. А поколение Поспелова училось как раз у патриархов, стоявших у истоков отечественного искусствознания, самим своим появлением обязанным формальному методу. Вместе с тем эпоха актуальности *метода* для искусствознания в России почти совпала и со временем борьбы с ним: русский формализм, отчасти под влиянием этого давления, отчасти в силу собственных особенностей развития, сильно отличался от вельфлиновского варианта. Б. Р. Виппер, слушатель лекций Г. Вёльфлина, переводчик и комментатор его книги «Истолкование искусства» (1922), один из главных пропагандистов и интерпретаторов доктрины, уже в 1920-е годы стремился перекроить идеи Вёльфлина в духе своего рода «исторического формализма». Акцент на «историческое видение», рассмотрение эволюции форм искусства «под углом отражения жизни» эпохи стали главным векто-

ром интерпретации формализма в отечественном искусствознании¹³. Параллельно формальный метод активно развивался в филологии, где опять же получил несколько иное направление. Место стиля как некоей зрительной «первоформы», подчиненной имманентным законам развития, заняли формальный прием (принципиальное положение в теориях В. Шкловского и Б. Эйхенбаума) и отдельное произведение.

Можно предположить, что искусствоведу с филологическим «бэкграундом», а вместе с тем — бывшему художнику, воспринимающему живопись «изнутри», не мог не показаться соблазнительным метод, истолковывающий закономерности развития искусства исходя из его собственной природы. Формализм открывал возможности рассуждать о специфике языка искусства в рамках строгой научной доктрины, «концепций», к которым, под влиянием семейной филологической традиции и «систематизаторского»¹⁴ склада мышления отца, явно тяготел Глеб Геннадьевич. Однако воспринят этот метод был опосредованно — в преломлении теорий Виппера, оказавших значительное влияние на Глеба Геннадьевича, и русской лингвистической формальной школы. Идеи Виппера получили развитие во многих работах Глеба Геннадьевича, а отзвуки концепций и терминология Виктора Шкловского обнаруживаются в его текстах вплоть до статей 2000-х годов.

Так или иначе, именно формализм, имевший высокий статус в семье Поспеловых — Реформатских на протяжении многих лет — и эта статусность лишь подчеркивалась аурой его «запретности», — стал во главу угла искусствovedческой методологии Глеба Геннадьевича. Вместе с тем Глеб Геннадьевич с самого начала ощущал не только пленявшие его ясность и внутреннюю логику метода, но и его пределы. Ранний формализм, как известно, был тесно связан с традициями немецкой философии — отечественное искусствознание во многом сохранило и эту преемственность, и саму привычку мыслить в диалектических оппозициях. Средоточием этого влияния оказалась знаменитая схема

13 «Пожалуй, именно Виппер задает линию истолкования Вёльфлина как “содержательного” формалиста, с исторической точки зрения подходящего к изучению проблемы формы в искусстве, — линию, которая была, порой конъюнктурно, а порой и нет, подхвачена в искусствознании советского периода» — см.: Дмитриева Е. Е. Усвоение, присвоение, трансформация, конъюнктура (из истории рецепции трудов Г. Вёльфлина в России, 1910–1930-е годы) // Новые российские гуманитарные исследования. 2011. № 6. URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/277/>.

14 Реформатская М. А. Начало пути — см. ниже, с. 276.

Вельфлина с ее пятью исходными антитезами («линейность» — «живописность», «плоскостность» — «глубина» и так далее) и циклической сменой классических («ренессанс») и антиклассических («барокко») моделей культуры. Для Глеба Геннадьевича эти идеи — концепция циклической смены моделей культуры и стремление найти ключ к внутренней логике таких метаморфоз — предопределили главные векторы исследований. Он приучил себя мыслить, вслед за формалистами, в параметрах диалектических оппозиций, определяющих как особенность эпохи, так и специфику каждого вида искусства; однако же явно не мог принять не только вельфлиновскую идею детерминирующего влияния стиля, стирающего индивидуальность конкретного художественного произведения — эта идея не устраивала уже и Виппера, — но и представление о «предустановленном» механизме метаморфоз, действующем как бы «изнутри» самих форм.

Поспелов вообще не верил в стилистические категории как инструмент анализа искусства, в «историю искусства как историю стилей», считая, во-первых, что чем посредственнее художник, тем более последовательным приверженцем какого-либо стиля он является, а во-вторых — что применительно к Новейшему времени стили уже мало что характеризуют¹⁵.

Циклические модели культуры он рассматривает не в стилистических, а в мировоззренческих категориях, как бы становясь на те позиции, с которых венская школа критиковала жесткость вельфлиновских стилистических антитез. Сложно сказать, имел ли в виду Глеб Геннадьевич М. Дворжака, когда говорил, что «держится традиционных представлений об “истории искусства как истории духа”»¹⁶, или это просто совпадение фразеологии и общих контуров концепции. Однако «мироощущение» он трактует в близком Дворжаку смысле. Особенности каждого этапа в истории искусства он связывает с «духом времени», преобразующим форму.

С попытки уловить, объяснить «дух времени», который Глеб Геннадьевич называет «мироощущением эпохи», начинается каждая его крупная работа. При этом само мироощущение всегда трактуется как раз через диалектические оппозиции — два противоположных полюса

15 Алленова Е. М. Об авторе... С. 8.

16 Там же.

и их гармоничное единство. Будь то «разделение граней культурного сознания — гражданско-общественной и приватной — и в то же время новое равновесие этих граней»¹⁷, как в начале XIX века, или два типа мироощущения на рубеже XIX–XX веков: нравственно-религиозное и панэстетическое, или же оппозиция и единство концепций «артистизма» и «подвижничества» и т. д. Сам принцип такого мышления — неизменное желание увидеть особенность времени в уникально найденном единении двух противоположных тенденций — восходит, конечно, к классикам искусствознания рубежа веков. От них же — стремление уловить общие черты в своеобразии различных этапов и найти универсальный механизм, объясняющий их циклическое чередование или взаимодополнение. Можно без преувеличения сказать, что поиск этого механизма — главный «нерв» многолетних исследований Поспелова.

Таким механизмом для него становится время, или, точнее, восприятие времени в разные эпохи. Именно время отчасти примиряет Глеба Геннадьевича с категорией стиля, позволяя определить его, исходя не «изнутри развития формы», а «извне» — из базовых типов мироощущения. Вельфлиновская оппозиция классических и неклассических моделей культуры, циклически сменяющих друг друга, заменяется на концепцию двух взаимодополняющих типов мироощущения — основанных на восприятии стабильности времени и текучести времени. Глеб Геннадьевич выдвигает идею поляризации стилей: классических, «оберегающих устойчивость мира», и неклассических, «вбирающих в себя движение времени», к каковым относятся барокко, романтизм, модерн. Опираясь отчасти на работу Е. И. Ротенберга о западноевропейском искусстве XVII века¹⁸, Глеб Геннадьевич рассуждает о парных, дополняющих друг друга стилях. Чтобы примириться с движением времени, ощущение которого обострилось в новоевропейском искусстве, человеческое сознание нуждалось в «надежных опорах», фиксации «исходной стабильности этого мира». В каждую из эпох противоположные по восприятию времени течения становились «парными», определяя два полюса единого мироощущения¹⁹.

17 Поспелов Г. Г. Введение // История русского искусства. Т. 14. Искусство первой трети XIX века / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Государственный институт искусствознания, Северный паломник, 2011. С. 8.

18 Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971.

19 Поспелов Г. Г. О поляризации стилей в искусстве послесредневековой Европы (2012) // Поспелов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 430.

Иными словами, понять архитектуру ампира, отвечающую классическому полюсу культуры, можно, лишь учитывая тот факт, что появилась она в «эпоху романтизма», самая суть которой заключалась в переживании ускоренного течения времени. Точно так же классицизм Фомина и Жолтовского был «самостоятельным течением, противостоящим модерну шехтелевского извода», но при этом все же классицизмом «эпохи модерн» — и именно «такое определение очень много отразит в его смысле и формах». При этом, согласно Пospelову, «готика и барокко, романтизм и модерн — течения, отвечавшие неустойчивости времени, зарождались в европейском искусстве, как правило, раньше, чем противостоящие им классические течения, воплощая “вызов эпохи”, тогда как “классицизмы” являлись “ответом на вызов”, апеллируя (в идеале) к прочности мироздания»²⁰.

Все эти положения, сформулированные Глебом Геннадьевичем в многочисленных статьях и книгах, посвященных в том числе вопросам восприятия времени, суммируются в статье «О поляризации стилей в искусстве послесредневековой Европы», служащей своего рода послесловием к сборнику «О картинах и рисунках». Более того, автор не без удивления обнаруживает, что именно отношение к времени стало внутренней пружиной многих его текстов о русском искусстве, и вместе с тем — темой, объединяющей написанные в разные годы статьи сборника. «Среди проблем, которыми я занимался в последние десятилетия, были проблемы интерпретации времени в искусстве послеренессансных эпох. Они составляли основу двух моих книг: «Русское искусство XIX века. Вопросы понимания времени» (1997) и «Русское искусство начала XX века. Судьба и облик России» (1999). В обеих шла речь о своеобразной *поляризации художественных стилей в их отношении к потоку времени*. И те же вопросы — как выяснилось! — оказались сквозными в большинстве статей, вошедших в предлагаемый сборник»²¹.

Концепцию двух типов восприятия времени, достаточно легко накладываемую на материал европейского искусства и прежде всего — архитектуру (именно потому, что очевидным прототипом для такой конструкции являлась классическая формалистская схема), Пospelов стремится спроецировать и на все русское искусство. Эти вопросы и ранее разрабатывались им в статьях «Образы “круга жизни” у Кипренского и Щедрина» (1993) и «“Полнощный” и “полуденный” края в мироощущении пушкинской эпохи» (2000), в предисловии к книге «Русское искусство XIX века. Вопросы понимания времени» (1997) и многих других.

Теперь, в послесловии к сборнику, Глеб Геннадьевич придает этим идеям еще большую концепционную завершенность. Восприятие времени уже не является инструментом определения стиля «извне» — оно паразитическим образом обретает самодостаточность в качестве характеристики именно художественной цельности разных этапов русской культуры. В каком-то смысле это и есть тот самый дворжакровский «дух времени», меняющий пластическую форму. Примечательно, что в такой эволюции собственной методологии у Глеба Геннадьевича слышны отголоски полемики разных искусствоведческих школ начала века.

В концепции Пospelова «гармонически завершенная цикличность времени», свойственная романтизму, сменяется полихронией (или многослойностью) образа времени 1840–1880-х годов, которое строится как противостояние — или взаимодополнение — «исторического времени» у Сурикова и Репина и «устойчивых архетипов», «вечных драм бытия» у Крамского и Ге. В живописи начала XX века «динамичность мира» представлена футуристами, а «дополняющей», апеллирующей к прочности мироздания становится «преемственность форм, идущая от “Сезанна до супрематизма” (как выразился ее летописец Малевич), каковую демонстрировали и “Бубновый валет”, и кубизм»²².

«Образ времени», строящийся на гармоничном единстве двух противоположностей и подчиненный общему механизму чередований и взаимодополнений, становится смысловой «сеткой», неизменно накладываемой Пospelовым на разные этапы художественной культуры. Разумеется, таким образом намечаются лишь контуры исследования и общие планы культурного ландшафта. Затем «дальнозоркая» оптика сменяется «близорукой», направленной уже не на поиск закономерностей, но обращенной к живым произведениям. И тем не менее какая-то инженерная выстроенность и постоянство этой конструкции, равно как и очевидность ее истоков, придают текстам Глеба Геннадьевича свойство в равной мере традиционности (в смысле верности традициям) и фундаментальности. В его методе причудливо переплелись и стали нерасторжимым базисом подчас находившиеся в противоречии идеи «отцов-основателей» искусствознания. В монументальности такого подхода ощутима не только преемственность идей и самого принципа

20 Там же. С. 431.

21 Там же. С. 429.

22 Там же. С. 433.

мышления начала века, но та тяга к системности, которая была родовой чертой науки об искусстве первой трети века.

Но каким-то удивительным образом такая унаследованная оптика одновременно является и проекцией глубоко личного взгляда. Это — прямое отражение индивидуального способа смотреть на вещи, персонального переживания мира. В основе его лежит представление о «прекрасной ясности» и цельности искусства, приводящего нас к той высокой гармонии, самая суть которой неизменно проявляется в примирении оппозиций. Есть в таком видении и утопическая убежденность в какой-то успокаивающей подконтрольности мира, возможности вписать еще не случившееся в ясную и логичную конструкцию. Метод Глеба Геннадьевича устроен таким образом, а тексты его написаны так, что одаривают нас иллюзией волшебной сопричастности к этой гармоничной утраченной цельности, к органически счастливому способу смотреть на мир. В этом смысле Пospelов — последний гуманист отечественного искусствознания.

В статье «“Полнощный” и “полуденный” края в мироощущении Пушкинской эпохи», в которой, на мой взгляд, очень ощутимы интонации личного опыта, Глеб Геннадьевич пишет об эволюции от нестройности к ясности, о «мироощущении полдня». «Полдень природы — достигнутое равновесие противоположных стихий. Гармония начинается тогда, когда мы отчетливо ощущаем границы этих стихий»²³. Прибегая к выражению Глеба Геннадьевича о любимой им и близкой ему по духу эпохе, мы можем назвать его «человеком полдня», человеком гармонического мироощущения, меры и ясности, умевшим «воодушевить» этим восприятием и окружающих. Тот факт, что мы знаем (хотя бы отчасти), какие препятствия, кризисы и неудачи случались на пути к обретению «полуденного мироощущения», делает это чувство гармонии лишь более полным.

Среди важных для Глеба Геннадьевича образцов, оказавших влияние на его «искусствопонимание», надо назвать Макса Фридендера. Именно знаменитые тома Фридендера о старых нидерландских мастерах посоветовал В. Н. Лазарев молодому сотруднику Института истории искусств как отрезвляющее чтение, позволяющее отвлечься от умогительных концепций и обратиться к конкретному произведению²⁴.

Впоследствии Глеб Геннадьевич прочел и русские переводы Фридендера, среди них, скорее всего, брошюру «Зналок искусства» (1923), изданную под редакцией Виппера.

Знаточеский подход Фридендера учил в равной мере индивидуальности взгляда и четкости аргументации, наглядно показывал, как связать «ближние» и «дальние» планы в рассуждения об искусстве, двигаясь от частному — к общему, от произведения — к концепциям. Но главное, видимо, было в том, что рассуждения Фридендера об интуитивном и чувственном постижении искусства, о балансе между знанием и эмоциями как бы вдохнули жизнь в формальный подход, позволили совместить научную доктрину с опытом непосредственного восприятия. Иначе говоря, найти ту самую гармонию дисциплины мысли и свободы чувства, которая составляет огромное обаяние текстов Глеба Геннадьевича, если только можно применить это слово к научным работам.

Пospelову оказались созвучны многие идеи Фридендера. Мысль Фридендера о том, что созерцание искусства — такой же творческий акт, как и само «делание», что их природа, по сути, едина, должна была попасть в самую сердцевину «искусствопонимания» Глеба Геннадьевича: «Творить искусство и созерцать искусство — действия, у которых гораздо больше общего, чем это обыкновенно принято считать. Творческая фантазия соотносится с воспринимающей фантазией так, как соотносятся друг с другом шестеренка и привод»²⁵. И особый смысл получал в этих рассуждениях собственный живописный опыт Глеба Геннадьевича, говорившего о себе: «Я искусствовед, происходящий из неудавшихся художников, и считаю, что это отнюдь не худший вариант, потому что и живопись, и графика в этом случае чувствуются “изнутри”, как бы ощущаются кончиками пальцев»²⁶.

Именно такой путь наверняка показался бы Фридендеру идеальным. Он посмеивался над «учеными», пытающимися подобраться к сути искусства, но доверял «художественно одаренному восприятию»: «Мыслители, как правило, слепы к искусству, творческие люди, как правило,

23 Пospelов Г. Г. «Полнощный» и «полуденный» края в мироощущении Пушкинской эпохи (2000) // Пospelов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 18.

24 Реформатская М. А. Начало пути — см. ниже, с. 276.

25 Фридендер М. Об искусстве и знаточестве. М.: Андрей Наследников, 2013. С. 128.

26 Алленова Е. М. Об авторе... С. 6.



2. Борис Григорьев. А. Л. Вишнеvский
в роли *Татарина (На дне)*. 1923
Бумага, карандаш. 34,5 × 21
Местонахождение неизвестно

немы. Единственно, кто еще сохраняет способность видения и глубокого понимания и кто в состоянии дать должное толкование, это художественно одаренный, но не занимающийся творчеством наблюдатель»²⁷.

Глеб Геннадьевич был одарен этим «художественным восприятием» в высшей степени. Его умение «ощупать живописное тесто кончиками пальцев» и облечь это «понимающее видение» в безупречную «языковую форму», по выражению Фридендера, превращают его описания конкретных произведений в высокие образцы художественной прозы. Эта феноменальная чувствительность и литературный дар обнаруживаются в редком умении Глеба Геннадьевича писать о гра-

фике — и это опять же очень фридендеровская тема. Фридендер считал, что «способ видения и инструмент (кисть или карандаш) находятся в отношениях взаимовлияния», а рисование в целом — исток как изящных искусств, так и индивидуальной эволюции художника. Для Глеба Геннадьевича рисунок — также прежде всего определенный способ видения мира, а кроме того, некий «смысловой узел», где сплетены ключевые мотивы европейского, в частности русского, искусства. Не случайно история русского рисования была для него самостоятельной темой внутри единого художественного процесса, а также важным сюжетом многолетних исследований.

В статье «О концепциях «артистизма» и «подвижничества» в русском искусстве XIX — начала XX века» Глеб Геннадьевич сравнивает рисунок начала прошлого столетия с исполнительским искусством в музыке. Подобно тому, как в манере игры Рахманинова или пении Шаляпина «можно было почувствовать оттенки почти аффектированного актерского своеволия в обращении с музыкальным текстом и словом», в рисунке в большей мере, чем в живописи, проявляются черты «художнического поведения» рисовальщика²⁸. Можно сказать, что в мастерстве описания рисунка в полной мере раскрывается и «исполнительская» манера Глеба Геннадьевича как историка искусства: виртуозное умение облечь в слова сложно вербализируемую графическую фактуру, почти щегольская игра со стилем, свобода ассоциаций. Не случайно Глеб Геннадьевич рисунок воспринимал как некий камертон — в суждении не только о мастерстве художника, но и о профессиональной состоятельности искусствоведа, его восприимчивости к пластической форме.

Поспеловские описания рисунков Кипренского, Серова или Григорьева — в полном смысле акт сотворчества и одновременно триумф искусствоведческого «исполнительского блеска». Мысленно вторя движению руки художника, поворачивая боком или плотно прижимая грифель, растушевывая пятна и меняя ритм штриховки, он как бы одушевляет линию, проявляет ее скрытые смыслы, внутреннюю эволюцию.

«Рисунок, как кажется, велся двумя карандашами <...> остро отточенным черным и другим, более широким и серым, наподобие мягкого соуса, благодаря чему и возникала контрастная, хотя и подсушенная

27 Фридендер М. Об искусстве и знаточестве... С. 127.

28 Поспелов Г. Г. О концепциях «артистизма» и «подвижничества» в русском искусстве XIX — начала XX века (1982) // Поспелов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 212.

рисуночная фактура, похожая на то, как контрастируют в коробке у энтомологов рога или лапки приколотого насекомого и экзотические переливы его чешуи», — пишет Глеб Геннадьевич о портрете «Татарина» Б. Григорьева из серии персонажей горьковской пьесы «На дне»²⁹. (Ил. 2.) Статья «“Лики России” Бориса Григорьева» — образец жанра формальной штудии графического искусства: из блестящих анализов рисунков выстраивается новаторская концепция творчества Григорьева. Эта статья впоследствии разрослась до самостоятельной книги о Григорьеве³⁰, который до Поспелова воспринимался как маргинальная фигура русского искусства, недостойная специального внимания.

Индивидуальность рисунка Григорьева в интерпретации Глеба Геннадьевича становится одновременно и отражением принципиального сюжета начала века, связанного с взаимоотношениями массового и элитарного. В описаниях нескольких серий рисунков Григорьева — портретов Добужинского, Шалапина, Мейерхольда и крестьянских типажей из «Расеи», с одной стороны, и портретов артистов МХТ — с другой, проявляется двойственная, мерцающая природа искусства Григорьева, тяготеющего то к полюсу «массовости» — салону и «люмпен-культуре», то к полюсу «элитарного» понимания графического искусства.

В портретах актеров МХТ «броскость» концепции рисунка, «аффектированная нарочитость, рассчитанная на усвоение с первого взгляда», «вылощенность карандашного приема» «оборачиваются положительной стороной». «Григорьев, подобно гримеру в театре, накладывал свои контуры с той оправданной резкостью, какая была способна, условно говоря, «перебросить их через рампу». Роль рампы играла в этих случаях сама поверхность листа, на которой отчетливо проступали карандашные линии, проведенные то проволочно-тонким, то плоско повернутым грифелем»³¹. Тончайший анализ «изнутри» собственной эволюции Григорьева сочетается со взглядом «извне»: в лучших своих вещах Григорьев выступает не только продолжателем серовской концепции портретов «артистов», но и находит свое место в общеевропейской истории «от академического рисунка XIX столетия до графических форм уже новейшего времени».

29 Поспелов Г. Г. «Лики России» Бориса Григорьева (1994) // *Поспелов Г. Г. О картинах и рисунках...* С. 264.

30 См.: *Поспелов Г. Г. «Лики России» Бориса Григорьева.* М.: Искусство, 1999.

31 *Поспелов Г. Г. «Лики России» Бориса Григорьева...* С. 257.

Эта способность вычитать в «конкретности» произведения яркость решения некоторой общей для эпохи художественной задачи и параллельно с описанием персонального алгоритма представить ее масштаб и закономерности — одна из ярких черт исследовательской стратегии Глеба Геннадьевича. Не случайно самые известные и новаторские его работы разрастались именно из небольших очерков, вдохновленных несколькими произведениями. Так было и с графикой Кипренского, небольшая статья о которой послужила началом целой серии работ о русском рисунке конца XVIII–XIX веков³², и с текстами о Серове, Григорьеве, Ларионове. Именно такой подход, сугубо авторский и не подлежащий повторению, обеспечивал, как ни парадоксально, новаторство этих текстов, лежащих в каком-то смысле вне поиска методологической актуальности, открывающей поле для эксперимента. Каждая из таких работ, шла ли речь о «круге личности» в эпоху романтизма, концепции «двойных портретов» Фаворского, лучизме Ларионова или петербургском рисунке 1920-х годов становилась важным этапом для отечественной науки об искусстве.

Такая отстраненность от методологического поиска, при очевидной тяге к новациям и системности, имела, по-видимому, глубокие основания. Глеб Геннадьевич испытывал недоверие к «готовым рецептам» и позволял себе использовать лишь некоторые из приемов методологической «кухни», импровизируя с их вольным сочетанием. В каждой устоявшейся, законченной системе ему виделось насилие над живым потоком меняющихся форм искусства, тоталитарное по сути своей стремление втиснуть их в прокрустово ложе готовых формул. Он вполне мог повторить вслед за Фридлендером, с которым, видимо, был солидарен в этом с юности, что «неизбежным следствием» предвзято-концепционного подхода к искусству «оказывается слепота ко всему, что проскальзывает сквозь раскинутую сеть собственных ожиданий»³³.

В одной из рецензий Глеб Геннадьевич скептически писал о «традиционном уповании на коллективные усилия» как о «нашем преобладающем качестве»: «В особенности в десятилетия увлечения структурализмом и семиотикой многие считали, что функции инди-

32 См.: *Поспелов Г. Г. Портретные рисунки Кипренского/Вступит. ст. к альбому.* М.: Советский художник, 1960.

33 *Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве...* С. 133.

видуального исследователя вот-вот возьмут на себя некие искусствоведческие статистические бюро, где будут накапливаться «банки» данных, а искусствоведы будут чем-то вроде инженеров при них»³⁴. Этому давлению системы и коллективному научному напору Глеб Геннадьевич противопоставлял «романтический пафос личного артистического усилия». Думаю, это довольно меткая характеристика его собственного, индивидуально ограненного формального подхода, пропущенного через фридлендеровский гимн знаточеству и «художественному восприятию».

Стремление к конструктивно-упорядоченному, структурному подходу, с одной стороны, и боязнь насильственного внедрения схемы в «живое тело» искусства — с другой, заставляют его метод словно бы колебаться между тягой к философско-культурным обобщениям и знаточеством, историзмом и феноменологией. Глеб Геннадьевич говорил о себе, что он «проеден историзмом», но, очевидно, имел в виду историзм в том скрещении с формализмом, который был заложен в трактовке Виппера. Темп этих «методологических колебаний» и тот «романтический пафос личного артистического усилия», которым пронизаны статьи Поспелова, превращают его тексты в очень авторскую — и тем в особенности интересную — историю русского искусства. Картина, которая складывается из громадного разнообразия этих очерков, сюжетов, неожиданных трактовок, обладает не только впечатляющим хронологическим охватом, от конца XVIII столетия до 1930-х годов, но и необычайной цельностью.

О какой бы эпохе ни шла речь, Глеб Геннадьевич мысленно держит перед глазами весь ландшафт русского искусства, соотнося с его особенностями и общими контурами любое рассматриваемое явление. Его интересуют сквозные мотивы русского искусства, постоянство их присутствия и подспудное изменение их семантики. Вообще, хотя Глеб Геннадьевич не был приверженцем иконографического подхода, из всего корпуса его работ выстраивается своего рода условная иконография ключевых тем русского искусства: сопоставление природы и истории (циклического и исторического времени), мотивы «круга жизни», пути и приюта, судьба человеческой личности, тема России, данная в очень

34 Поспелов Г. Г. Отзыв на автореферат докторской дис. М. М. Алленова «Метаморфозы романтической идеи в лейтмотивах русского искусства».



3. Сильвестр Щедрин. Веранда, обвитая виноградом. 1828
Холст, масло. 42,5 × 60,8
Государственная Третьяковская галерея

острых, неожиданных ракурсах — трактовка этих образов у Репина, Сурикова, Врубеля, Серова или Григорьева.

Первый из этих мотивов, сопоставление природы и истории, берет начало в статье «Полнощный» и «полуденный» края в мироощущении пушкинской эпохи». Здесь разрушительная историческая стихия, стихия бунта сопоставляется с полнощной фазой российского природного круга, а ее созидательная сторона, вызвавшая к жизни «цветущий Петербург», — с гармонией полдня. (Ил. 3.) «Обе исторические ипостаси оказались тем самым встроены в очертания циклического времени — основного источника гармонической ясности пушкинского искусства. Иными словами, утверждающееся новое необратимое время осознано как сторона кругового и как бы вобрано в его границы.



4. Александр Иванов. *Аппиева дорога при закате солнца*. 1845
Холст, масло. 44 × 61
Государственная Третьяковская галерея

В последующие десятилетия историческое время станет у русских художников единственным, о круговом уже никто и не вспомнит. Но вместе с ним уйдет и уникальная мера и ясность пушкинского художественного строя»³⁵.

От этих размышлений мостик перекидывается, с одной стороны, к темам «круга жизни» у Кипренского и Щедрина, с другой — к трактовке исторического времени в пейзажах Иванова, в «народовольческой серии» Репина и исторических картинах Сурикова. Это — яркий пример того «узлового плетения» на полотне русского искусства, из которого соткана авторская история Пospelова. Вместе с тем здесь представлена

35 Пospelов Г. Г. «Полнощный» и «полуденный» края... С. 24.



5. Илья Репин. *Крестный ход в Курской губернии*. 1880–1883
Холст, масло. 175 × 280. Фрагмент
Государственная Третьяковская галерея

и лаборатория новаторских находок. Прослеживая, как устанавливается родство этих тем в различных статьях, выстраивается их внутренняя эволюция и логика, мы видим, как постоянно развивается, ветвится и обогащается новыми оттенками мысль. В итоге именно такая постановка вопроса, неизменно представленного в его сквозном развитии, оказывается неожиданной и острой, открывающей новые смыслы во вполне известном и хорошо изученном.

Как причудливо прочерчивается внутри единого «текста», каковым является совокупность статей об искусстве Глеба Геннадьевича, история мотива, хорошо видно на примере темы «исторического и природного». Мотив «ландшафта как своеобразной исторической сцены», где течение времени несовместимо с видом зеленых деревьев, вообще «сиюминутной» зелени, но ощутимо в проступающем рельефе «волн

древнейшей земли», тянется от ивановской «Аппиевой дороги» к Репину, «вырубившему лес по сторонам от дороги “Крестного хода”» (ил. 4, 5), и затем — к Сурикову: «Растущей зелени дорога в его исторические полотна была надежно заказана. Действие проистекает у него на фоне то зимнего, то позднесеннего пейзажа»³⁶. Сохраняя эту преемственность с предыдущей традицией, тема «цветущей зелени» в живописи Сурикова неожиданно переосмысливается в новом ключе, указывая уже на некие предчувствия искусства рубежа веков. Она превращается в цветущие узоры одежд на «теле толпы» (главном персонаже картин Сурикова), «исторически обновляющейся в своем стремлении к жизни»³⁷: «Все, чему жить, — узорчатое и цветное, все, чему гибнуть, — контрастное и черно-белое»³⁸. Сквозной мотив тем самым трансформируется в устойчивую метафору. Эти мотивы-метафоры «растущей» России станут потом определяющими в текстах Пospelова о московских живописцах рубежа веков. Мотивы «роста и праздника» как метафоры цветущей России «протягиваются» от цветущего узорочья у Сурикова к произведениям Грабаря, Малявина и Юона. Универсальность этой метафоры внутри логической преемственности мотива в разных текстах Глеба Геннадьевича служит обоснованием для самых неожиданных сравнений: например, растущей березы в пейзаже Грабаря и растущих «ярусами» «баб» на картине Малявина.

«Низ сарафана “Девки” — ее пестрый “комель” (не менее пестрый, чем комель иной березы). Но одновременно фигура “бабы” — это и ствол, древесное тело. От низа картины она сужается кверху (малявинские “бабы”, по определению, брюхаты и плодоносны). Как ствол березы у Грабаря, они накапливают в себе и краски, и стать и, как в стволе, в них выражение телесной самоупоенности. Наконец, ярус платьев и сарафанов — аналог коралловых крон»³⁹. (Ил. 6, 7.)

Такой же устойчивостью метафорического толкования наделяются в истории русского искусства Пospelова и композиционные приемы. Например, «бесконечная вытянутость горизонта, образовавшая в искусстве второй половины XIX — начала XX века, выразительный архетип

36 Пospelов Г. Г. «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова (1997–2009) // Пospelов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 100.

37 Там же. С. 101.

38 Там же. С. 105.

39 Пospelов Г. Г. Московские живописцы старшего поколения // История русского искусства. Т. 18. Искусство начала XX века. 1900–1915. Рукопись.



6. Филипп Малявин. *Девка* 1903. Холст, масло. 206 × 115
Государственная Третьяковская галерея



7. Игорь Грабарь. *Февральская лазурь* 1904. Холст, масло. 141 × 83
Государственная Третьяковская галерея

придавленности, распростертости деревенского российского мира». История этого мотива тянется от 1870-х годов к рубежу веков, от Репина — к Серову, далее — к Туржанскому, Петровичеву и т. д. В трактовке серовских работ этот мотив опять же смыкается с темой стихии русской истории и преподносится в ее противопоставлении концепции истории у мирискусников, ритму петербургских вертикалей: «У В. А. Серова человеческая личность (да и Россия) чуждались всяких приютов, вставая лицом к лицу со стихией истории. Эта стихия выступала у него в двух непохожих облициях. Одно из них можно было бы связать с российской деревней, или шире — с землей. Серовская деревня — мир распластанных горизонталей. В акварели “Деревня” (1898, ГТГ) листва березы и крыши

изб с торчащими застрехами устремлены за летящими облаками. В «Бабе в телеге» (1896, ГТГ) вытянутые линии оглобель, телеги, лошади вписывались в растянутую ленту пейзажа с рекой. А на другом полюсе — «петербургские» контуры, наоборот, вертикальные, вздыбленные. Эти контуры всего более и отличали сюжеты Серова от исторических сюжетов «Мира искусства». Там шла речь об «остановленных» сценках из ушедших времен, у Серова — о внутренних противостояниях «приземленных» очертаний линиям «перечащим», вскинутым. В картине «Петр I» (1907, ГТГ) — пригнутая ветром свита и распрямленный силуэт фигуры Петра, словно рывками преодолевающего ветер. Для Серова все вздыбленные линии российской истории, — это ее же стремление выбиться из своей неподвижности, преодолеть свою собственную придавленность»⁴⁰.

Внимание к мотиву в сквозном развитии предполагает, по Глебу Геннадьевичу, и внимание к фазам его исчерпания, перемещению на поля художественного мейнстрима, и к фазам актуализации. Новый интерес к таким устойчивым мотивам и их новая трактовка служат обоснованием для порой парадоксальных сближений очень разных художников: как, например, Нестерова и Мусатова, объединенных привязанностью к «традиционному для «мотива приюта» виду огражденной от ветров долины с невозмущенной гладью воды»⁴¹, при всем различии его интерпретации. Эти сближения указывают на общий исток различных художественных явлений, позволяют прочертить неожиданные линии преемственности в «толще» русского искусства.

Вообще свободное скольжение по различным эпохам, неожиданное сопоставление тех или иных явлений русского и европейского искусства — хронологически далеких, но типологически близких — частый прием исследований Пospelова. Возможно, он был выработан во внутренней полемике с тем подходом, когда направления русского искусства растворяются среди современных им европейских течений. Глеб Геннадьевич всегда считал, что установление сходства — лишь первый, предварительный этап любого исследования. Настоящая задача исследователя заключается в формулировании индивидуальных особенностей, различий типологически схожего. И именно на поиск нюансов, «неповторимостей» прежде всего был настроен его взгляд.

40 Там же.

41 Там же.

В этом поиске неожиданные аналогии, подчеркивающие как раз «особость» исследуемого явления, обнаруживались совсем не в том времени и пространстве, где их принято искать. Так, ощущение «покинутости личности», отношение к смерти в позднем творчестве Ге Глеб Геннадьевич сравнивает с близкими темами в североевропейском искусстве XVI века — но опять же лишь затем, чтобы, резко обозначив родство, контрастнее проявить различия⁴². А в статье о «народовольческой серии» Репина, где речь идет о евангельских ассоциациях семидесятичестных работ на злобу дня, «народническое евангельское движение» как некий этап в истории русской духовной культуры уподобляется протестантской фазе развития — «той фазе в основном внецерковного религиозно-нравственного самосознания личности, которая в западно-европейской культуре проходила еще в эпоху Реформации»⁴³.

Этой свободе исторических сближений сопутствовала и свобода литературных и музыкальных ассоциаций, «работающих» на то же стремление как можно точнее уловить уникальность произведения, обозначив какой-то сопредельный его восприятию опыт в других областях искусства. Опыт, резонирующий лишь в этом, отдельном случае и тем самым удостоверяющий его невоспроизводимую ценность. Так, музыкальной аналогией «мотиву приюта» в живописи становятся «многочисленные романсы Римского-Корсакова и в особенности — Рахманинова, посвященные тихим уголкам, куда не долетают бури»⁴⁴. А поздний страстный цикл Ге сопоставлен одновременно с рассказом об Иване Ильиче Л. Н. Толстого и финалом «Шестой симфонии» П. И. Чайковского — произведениями об «участи смертного вообще», экзистенциальный трагизм которых — в невозможности, «невывявленности катарсиса». «Картины позднего Ге оказывались на первый взгляд искусством вовсе без катарсиса, где одиночество личности перед смертью принимало вид экспрессивно выраженного душевного перелома»⁴⁵.

Еще одна важная тема статей Глеба Геннадьевича — исторические реконструкции реальных или умозрительных экспозиций. Уже

42 Пospelов Г. Г. Позднее творчество Н. Н. Ге. Человек перед лицом смерти (1993) // Пospelов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 113–114.

43 Пospelов Г. Г. «Народовольческая серия» И. Е. Репина. От персонажей-типов к пути личности (1991) // Пospelов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 68.

44 Пospelов Г. Г. «Мотив приюта» в русском искусстве конца XIX — начала XX века (1987) // Пospelов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 176.

45 Пospelов Г. Г. Позднее творчество Н. Н. Ге... С. 118.

в дипломе, посвященном «Смольнянкам» Д. Г. Левицкого, Глеб Геннадьевич, исходя из внутренней логики цикла, предположил, какова могла бы быть изначальная развеска семи портретов. Реконструкция первой выставки «Бубнового валета» 1910 года станет смысловым центром его монографии об истории объединения. В этот же ряд вписывается и его статья о несостоявшейся афише дягилевских сезонов работы В. Серова, представляющая собой любопытнейший опыт реконструкции замысла художника⁴⁶.

Отдельный сюжет на тему экспозиционного конструирования — статья о воображаемой выставке искусства советского времени⁴⁷. Она построена как маршрут по умозрительной экспозиции с условным названием «Шедевры русской живописи и графики 1920–1930-х годов» и посвящена искусству, рожденному вопреки официальной доктрине, с развернутыми экскурсами о персональных проектах противостояния московских и петербургских художников. Пафос статьи — в отрицании той концепции искусства советского времени, которая создавалась традиционно, со времен советской же критики и искусствознания; парадоксальная зависимость от этой традиции так или иначе сказывается в современных научных концепциях «советского проекта». Именно она лежит в основе фальсификации, по мнению Глеба Геннадьевича, всего искусства советского времени, поскольку оперирует «мнимыми понятиями», вроде «соцреализма», и прослеживает закономерности развития искусства по второстепенным или слабым произведениям, проецируя их усредненные свойства на индивидуальные версии искусства талантливых одиночек, ухидивших в «художественное затворничество». Как альтернативу этому устоявшемуся подходу, Поспелов предлагает собственный, авторский проект искусства 1920–1930-х, программно непрограммный. В качестве основополагающей его идеи заявлена ориентация на первоклассные вещи, исключаящая из истории советского искусства «Сталина и Ворошилова в Кремле» Александра Герасимова и прочих монстров соцреалистического конвейера. Результат этого декларативного ухода от концепции и некоторого научного волюнтаризма в обращении с художественным материалом оказывается вполне кон-

46 Поспелов Г. Г. Ида Рубинштейн. Несостоявшаяся театральная афиша В. А. Серова // Поспелов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 240–247.

47 Поспелов Г. Г. Русская живопись в 1920–1930-е годы... С. 357–379.

цепционным: внутри советской эпохи вырисовывается образ потерянного, ускользающего времени, обладающего удивительной внутренней цельностью. Оно воссоздано через невероятно плотную, насыщенную именами и названиями произведений фактологическую фактуру. В границах этого художественного поля мерцают интонации «одиночества и трагического стоицизма», свободы и бездомности, «интеллигентского гетто», возрождаемых в новом качестве «идиллических пейзажа и жанра». Но цельность этого «проекта», охарактеризованного Глебом Геннадьевичем как «несдающееся противостояние натиску мира», вполне очевидна. При этом сама позиция автора, реконструкция закономерностей этого внутреннего единства как бы изнутри эпохи, сами интонации статьи превращают ее в чрезвычайно важное свидетельство культуры о себе самой. Ее гуманистический, лишенный всякого пафоса посыл звучит сегодня, пожалуй, актуальнее, чем в 1997 году, когда статья была написана. «На смену “гордыне” начала века или атакующему урбанизму “авангарда” приходила просветленная и мужественная чуткость к себе и к жизни, с их петрово-водкинской твердостью или с артистическим тышлеровским “легким дыханием”»⁴⁸.

При всей внутренней цельности авторской концепции истории русского искусства Поспелова, очевидны пики его интереса и исследовательского «воодушевления». Если воспользоваться выражением самого Глеба Геннадьевича, его «привлекали главным образом фазы цветения» русского искусства. Таким «пышным цветением» были отмечены для него прежде всего две перекликающиеся эпохи — рубеж XVIII–XIX и XIX–XX веков и первая четверть XIX и XX столетий.

Со вторым рубежом связаны и основные научные открытия, и главная тема его исследований — общество художников «Бубновый валет» и творческий союз М. Ларионова и Н. Гончаровой. Интерес Глеба Геннадьевича к этому кругу художников начался с главы о новейших течениях в русской живописи и рисунке, заказанной ему для четырехтомного издания «Русская художественная культура конца XIX — начала XX века», затеянного в Институте искусствознания в середине 1960-х.

48 Там же. С. 378.

Судьба этой главы, замалчиваемой даже и благосклонно настроенными коллегами и в итоге опубликованной только в 1980 году⁴⁹, и то в изрядно сокращенном виде, была не слишком счастливой. Однако именно она стала стартом многолетних исследований и началом нового этапа не только в профессиональной жизни Глеба Геннадьевича, но и в истории отечественного искусствознания. Глеб Геннадьевич был в полном смысле первопроходцем в изучении широкого круга художественных явлений, рядоположенных и соотносимых с «Бубновым валетом», и открытие этих страниц русского искусства неразрывно связано с его именем.

Внешняя канва этих исследований и сопровождающие их драматические коллизии описаны во многих воспоминаниях о Глебе Геннадьевиче, опубликованных в настоящем издании. Повторим пунктирно основные вехи: работа в закрытых фондах Третьяковской галереи и Русского музея, знакомство с Е. Ф. Ковтуном, оказавшим огромное влияние на Глеба Геннадьевича и ставшим первым читателем и критиком той самой статьи о новейших течениях⁵⁰; первый вариант монографии о «Бубновом валете» 1970–1974 годов, первые публикации конца 1970-х о бубнововалетцах и отдельно — о Ларионове; наконец, проваленная в ВАКе в 1983-м защита докторской диссертации, написанной по монографии, и первое немецкое издание «Бубнового валета» в Дрездене и Штутгарте в 1985 году, за которым лишь в 1991-м последовало русское издание книги и повторная, уже триумфальная, защита докторской.

Очевидно, что драматизм и извилистость этого пути были связаны не только с запретностью самого предмета исследования в 1960–1980-е годы, но в большей степени — с ракурсом взгляда, предполагающим новый методологический подход к искусству бубнововалетцев, Ларионова и Гончаровой. Итогом долголетней знаточеской работы в фондах и архивах, с одной стороны, и шлифовки самого понятийного аппарата — с другой, стал методологический прорыв, надолго предопределивший направление исследований художников круга «Бубнового валета». Новации статей и книг Глеба Геннадьевича бесспорны и сейчас, но их масштаб в полной мере раскрывается в рецензиях коллег по цеху на первое, немецкое издание, свидетельствующих о научном контексте

49 Пospelов Г. Г. Новые течения в живописи и рисунке (1908–1917) // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908–1917). М.: Наука, 1980. Кн. 4. С. 100–171.

50 Глеб Геннадьевич пишет об этом в статье «Памяти Е. Ф. Ковтуна» // Пospelов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 442–446.

появления книги. В одно и то же время были опубликованы рецензии Д. В. Сарабьянова в журнале «Искусство»⁵¹ и М. М. Алленова в «Советском искусствознании».

Уже сам факт, что оба рецензента начинают свой отзыв с доказательства значимости впервые предпринятого анализа «Бубнового валета» как группы, единого художественного явления, сравнимого с никем не оспариваемой цельностью «Мира искусства» или «Голубой Розы», еще ждущей своих исследователей, говорит о новизне самой постановки вопроса. Устоявшаяся традиция монографических очерков о бубнововалетцах, посвященных в основном их творчеству в советское время, оставляла вне сферы внимания «образ первоначального единоверия», общность идей и эстетических постулатов. Между тем именно они определили то русло, в котором потом развивались индивидуальные версии поствалетского искусства. Найти формулу этого искомого единства «Бубнового валета» до раскола 1912 года — значило, по словам Алленова, «ликвидировать досаднейший методологический просчет и восстановить историческую справедливость»: «Только такая постановка вопроса приводит методологию искусствоведческого обсуждения проблематики «Бубнового валета» в соответствие с исторической реальностью, и то, что это, наконец, сделано — и сделано впервые, — составляет главную заслугу рецензируемого труда»⁵².

Но воссоздание цельности группы — не единственная новация и художественная реконструкция книги. Главное — механизм этой реконструкции. Им становится воссоздание того контекста, вне которого невозможно объяснить особый род живописи «валетов», в полной мере раскрывавшийся в уподобленных балаганному действию выставочных акциях. А именно — «городского изобразительного фольклора». Соотношение текста — бубнововалетского коллективного живописного действия — и контекста — стихии городского фольклора, городской «низовой культуры» — составляет главную сюжетную и методологическую интригу книги, по мнению Алленова.

Новаторским является уже первый этап в установлении особенностей этих отношений. Органическая связь искусства «валетов»

51 Сарабьянов Д. В. Художники «Бубнового валета» // Искусство. 1987. № 12.

52 Алленов М. М. Pospelow G. G. "Karo-Bube". Aus der Moskauer Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dresden: Verlag der Kunst, 1985 // Советское искусствознание '23. М., 1988. С. 358.

с городским изобразительным фольклором, понимаемым как художественная родословная объединения, не постулируется априори, благодаря популярным среди современников сравнениям картин Бубнововалетцев с вывеской или лубком. Эта идея выводится из методологически нового анализа самой группы, ее особенностей и эстетического кредо.

Позволю привести себе длинную цитату из рецензии Алленова, поскольку в ней речь идет о самой сути нового подхода:

Внимательное чтение книги убеждает в том, что образ городского фольклора, содержание этого понятия найдено, добыто в ходе исследования самого материала московской живописи. Оно явилось не ранее того, как было воссоздано главное — целостный образ выставки, выставочного показа как «коллективного театрализованного действия». Возникновение из недр пристального изучения материала образа первых бубнововалетских выставок как особого рода коллективного «художественного шедевра» есть главный эвристический момент исследования — центр, замковый камень предьявленного свода фактов и наблюдений. Потребовались долгие усилия по изучению распыленных по музеям и частным собраниям произведений, архивных документов, каталогов, хроники выставочной жизни, последовательное воспроизведение суммы разрозненных данных, выправление часто неверных датировок; потребовалось понять, как отдельные произведения группировались в серии, чтобы, наконец, появилась возможность явственно представить и описать нечто в подлинном смысле новое и оригинальное — феномен «серийного станковизма» в образе выставки как открытого «живописного действия», «где каждое полотно нагружалось впечатлениями, полученными от целого», где картины, в идеале, становились как бы частью утопического пространства — «торжища»⁵³.

Здесь заявлен и парадокс отношений текста и контекста, и его разрешение: воссоздать как целое образ искусства «Бубнового валета» можно только лишь через контекст городского фольклора. Однако цельность самого этого контекста, вполне очевидного для современников и легко считываемого ими в репликах художников «Бубнового валета», ныне полностью утрачена. И далее Алленов пишет:

Получается как бы парадокс — мы хотим объяснить не до конца ясное через еще менее ясное. Решение этого парадокса содержится в книге Г. Г. Поспелова. Дело в том, что искусство Ларионова, Гончаровой и художников «Бубнового валета» в выставочных акциях начала 1910-х годов, стихийно выстроенных как «художественное событие» по канонам ярмарочно-балаганного представления, — это искусство отразило в себе и тем самым увековечило тогда еще живой, но уходящий с исторической сцены, рассыпающийся, носящий осколочный характер комплекс фольклорной городской культуры в его действенной форме. Это совокупное произведение коллективного стихийного творчества московских живописцев не было самим «балаганным действием», но оно было его художественным подобием, художественным образом и, в некоторой форме, его стилизацией. Поэтому-то материалом для реконструкции контекста, о котором шла речь, является не то, что обретается где-то вне текста, а сам этот текст, само искусство московских художников, являющееся носителем и удостоверением собственного контекста. Оно выступает одновременно и как функция, и как аргумент, и в этом качестве оно использовано автором⁵⁴.

Именно такой подход был главной новацией для своего времени, в частности, потому, что представлял собой вполне оригинальное использование метода М. М. Бахтина, чья книга о народной смеховой культуре, вышедшая в 1965 году, совершила переворот в философии и филологии. Глеб Геннадьевич был, несомненно, одним из первых, если не первым историком искусства, спроецировавшим открытия Бахтина на область живописи. Его книга о «Бубновом валете» — чрезвычайно тонкое использование принципиально новой методологии, позволившей с таким блеском осуществить двойную реконструкцию двух цельных явлений культуры, как бы просвечивающих друг в друге. Цельность коллективного образа «Бубнового валета» впервые методологически реконструировалась в категориях «примитивистской балаганной утопии» или «утопии площадного живописного действия». Балаганное действие как целостный образ городского фольклора, с одной

53 Там же. С. 360.

54 Там же. С. 367.

стороны, и «материальные следы» этого действия: лубочные картинки, ярмарочные фотографии, вывески и проч., проясняли саму структуру художественного языка Кончаловского, Машкова, Ларионова, Куприна, Лентулова, Рождественского, Фалька.

Этот методологический прорыв был оценен коллегами и рецензентами; Алленов прямо указывает на Бахтина как образец исследовательской стратегии книги о «Бубновом валете»:

Прецедент подобной методологии решения проблемы — известная книга М. М. Бахтина о Рабле, на которую ссылается автор рецензируемой книги. Роман Рабле не есть сам карнавал, исследователь имеет дело с литературным произведением, структура которого хранит память, образ карнавального мира, принадлежащего народной культуре Средневековья и Ренессанса, и поэтому сам роман выступает основным материалом реконструкции этого мира, в свою очередь объясняющего закон, логику, художественную природу казавшегося столь странным <...> произведения индивидуального литературного творчества. Проведение этого методологического принципа в применении к материалу изобразительного творчества художников московской школы начала XX века следует признать одной из важнейших заслуг автора книги.

Этот главный методологический «зачин» книги predetermined множество других ее концепционных ходов. Например, весьма избирательное включение аналогий с европейскими течениями. Пожалуй, именно понимание невозможности ограничиться сугубо западным контекстом, важным, но недостаточным для понимания специфики бубнововалетской живописи, — главное отличие «фольклорного» ракурса исследований Глеба Геннадьевича от монографий его европейских коллег. В фокусе его внимания — не столько разнообразие приемов постимпрессионизма, фовизма, кубизма или экспрессионизма, с которыми можно было бы соотнести пластические эксперименты художников «Бубнового валета», сколько две принципиально разные изобразительные системы — позднего Клода Моне и Сезанна. Развитие и обобщение отдельных элементов этих систем, абсолютизированных внутри принципиально иной модели искусства Ларионова и Гончаровой, с одной стороны, и «русских сезаннистов» — с другой, — важнейший сюжет исследования. Здесь опять же мы обнаруживаем верность



8. Поль Сезанн. Большая сосна близ Экс. 1895–1897. Холст, масло. 72 × 91
Государственный Эрмитаж

принципу, о котором уже говорилось раньше, — поиск существенных параллелей описываемым произведениям среди не самых очевидных и часто не современных им художественных явлений. Но прежде всего примечательна та роль, в которой выступает Сезанн по отношению к московским художникам. Система приемов его живописи рассматривается Глебом Геннадьевичем как одновременно инструмент интерпретации и самодостаточный контекст, обладающий столь же тотальным воздействием на живопись «бубновых валетов», как и городская низовая культура. Их соотношения так же близки: сезанновская модель в исследовании Глеба Геннадьевича является основой для анализа «фигуры

стиля» «Бубнового валета», но вместе с тем искусство самого Сезанна воспринимается прежде всего «сквозь призму русского сезаннизма».

Книгу о «Бубновом валете» надо рассматривать в соотнесении со статьей Глеба Геннадьевича «О движении и пространстве у Сезанна»⁵⁵, одним из самых блистательных его исследований. В начале он заявляет о специфике своего подхода: его интересует «не то, что оказалось в Сезанне неповторимым, но прежде всего то, что могло быть и было повторено целыми поколениями живописцев». Оправдание такому взгляду обретается в самой истории — ведь «точно так поступила с наследием Сезанна художественная культура XX века», и прежде всего — русская культура, «где разные принципы сезанновского искусства сделали основой совершенно несхожих или даже враждебных друг другу направлений». (Ил. 8.)

В центре статьи — тончайший анализ изобразительной системы Сезанна, построенной на сочетании простоты и внятности «реальной глубины и реальных объемов» и эффектов своего рода пространственного *trompe l'oeil*, сбивающего естественную логику взгляда. Итог — создание пластического рельефа картины, как бы строящегося на глазах зрителя благодаря динамическому противодействию очертаний предметов и цветовых модуляций. Аналитическая непреложность исследования этой системы позволила Глебу Геннадьевичу сформулировать важнейшие для европейской живописи трансформации, в основе которых — выделение из изначально нерасчленимой, но чрезвычайно рационалистической системы Сезанна двух самостоятельных типов динамических эффектов: «пространственной динамики» и «фактурной динамики». Первая легла в основу французского кубизма, а в русском искусстве — методов Поповой, Розановой, Малевича, Татлина, Клюна, Пуни, вторая — разнообразных интерпретаций в живописи Кончаловского, Машкова, Фалька, Лентулова.

Любопытно, что истоком рассуждений о пространстве природы и пространстве живописи, эмансипации живописного процесса от мотива в искусстве Сезанна послужила некогда очень увлекавшая Глеба Геннадьевича статья Виппера «Искусство без качества» (1923), основные положения которой были впоследствии использованы в его хресто-

55 Пospelов Г. Г. О движении и пространстве у Сезанна (1976) // Пospelов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 279–302.

матийном «Введении в историческое изучение искусства». Именно в этой статье, посвященной объективации вводимого Виппером понятия «суждение качества», впервые определялись его критерии: баланс пространственных отношений, ощущение которых дает нам изображение, и временных, принадлежащих картине, иными словами — изобразительного и экспрессивного. «Чем скорее они сливаются, тем выше качество художественного произведения. Критерий качества, таким образом, определяется скоростью колебаний между картиной и изображением. Тем выше качество, чем быстрее поверхность открывается вовнутрь изображенного мира, и наоборот, чем скорее предметы растворяются на плоскости»⁵⁶.

Очевидно, что именно эта попытка объективации «суждения качества» предопределяла возможность применить сам критерий качества лишь на весьма ограниченном хронологически этапе истории живописи, и изначально предполагала неизбежность его отмирания. Как только формальные, экспрессивные свойства преувеличивались, «поверхность начинала преобладать над предметом», а «пространство приносилось в жертву времени» — искусство вступало в эпоху «бескачественности». Випперу оставалось лишь с горечью наблюдать за этим процессом, констатируя, что «суть предмета теперь — вещь, поверхность, материя» и усматривая в новой метафизике фактуры «последний шум от <...> исчезающего предмета»⁵⁷. Бескачественность, как считал Виппер, была присуща уже импрессионистам, а рубежом новой эпохи для него являлся как раз Сезанн — «у него нет картин удавшихся или неудавшихся, а есть общая система, которую мы признаем или не признаем»⁵⁸.

Именно сезанновская система, по мнению Виппера, положившая предел традиционной эпохе качества, стала точкой отсчета для Глеба Геннадьевича — он не хотел отступить от мышления в парадигме «суждения качества», но полностью переосмыслил его критерии, самую суть, усмотрев в приемах Сезанна новые перспективы для расцвета европейской живописи и проанализировав их использование новыми поколениями живописцев. Среди этих живописцев постсезаннистской эпохи у Пospelова был главный и любимый герой, с блеском продемонстрировавший возможности новых открытий.

56 Виппер Б. Искусство без качества // Среди коллекционеров, № 1/2. 1923. С. 10.

57 Там же. С. 13.

58 Там же. С. 12.



9. Михаил Ларионов. *Собственный портрет Ларионова*. 1912
Литографированная открытка. 14,2 × 9,2
Изд. А. Крученых. Частное собрание

Этим героем, любимым персонажем, источником постоянного творческого воодушевления Глеба Геннадьевича был, конечно, Михаил Ларионов. (Ил. 9.) «Творчество Ларионова, — писал Глеб Геннадьевич, — одна из вершин искусства начала столетия, воплотившая его наиболее глубинные свойства. Он необычайно высоко ценил Сезанна как живого художника, и очень низко — «сезаннизмы» любого рода, из-за чего всю жизнь воевал и с «бубновыми валетами» и с кубистами»⁵⁹. В Ларионове как бы сосредоточились все черты, особенно ценимые Глебом Геннадьевичем: блестящий дар живописца и бесконечное разнообразие проявлений этого дара, потребность в поиске, изобретении, новациях,

заложенная в самой природе его творчества и какой-то неиссякаемый и веселый талант к жизни как таковой. Ларионовское неприятие раз и навсегда найденной, «жестко очерченной» изобразительной системы, благоговение перед движением жизни, текучестью, изменчивостью, постоянным обновлением, творческим эквивалентом которого является программная установка на экспериментаторство, должны были отвечать самой сути «искусствовопонимания» Глеба Геннадьевича. Как и сама атмосфера этого эксперимента, начисто лишенная мессианской серьезности и фанатизма, свойственных, например, построениям Малевича, но родственная той моцартианской стихии игры и легкости, которую Поспелов определял в терминах «артистизма».

В идеях Ларионова Глеб Геннадьевич видел исток множества открытий искусства начала XX века: «Ларионов — основа основ. Он сложился как художник новой формации в самые первые годы XX века. А от него отпочковывались самые разные направления. Художники, объединенные вокруг журнала «Золотое руно». Гончарова отпочковалась. Малевич в своих работах до супрематизма тоже шел от Ларионова. Татлин был учеником Ларионова. Бубноввалетцы — тоже ученики Ларионова. Пожалуй, все, кроме Кандинского», — говорил он в интервью. И далее рассказывал о потрясении, испытанном на первой московской выставке Ларионова в 1980-м: «Я испытал нечто сродни переживанию Николая Пунина, который в 1927 году записал: «Ларионов — это первостепенная живопись, и лучше этого едва ли что есть за последние 15–20 лет». Повторюсь, это слова 1927 года. То есть в 80-м году Ларионов не перестал восприниматься как открытие. Московские художники Никонов, Андронов, Злотников и я вместе с ними рассматривали каждую его картину и не могли наглядеться. Живопись Ларионова была как глоток воздуха. Она отвечала нашему собственному дыханию»⁶⁰.

За несколько десятилетий занятий Ларионовым Глеб Геннадьевич, по собственному признанию, «изучил каждый его штрих». История его исследования искусства Ларионова прошла эволюцию, отчасти сходную с эволюцией творчества художника: фокус интереса смещался от сугубо живописных эффектов к концепционным находкам, предвещающим магистральные открытия искусства XX века. Первые статьи и книги

59 Алленова Е. М. Об авторе... С. 9.

60 Черемных Е. Пространство живописи русского авангарда... С. 53.

были посвящены Ларионову как новатору в области живописной стилистики, остроумному интерпретатору импрессионистических, постимпрессионистических и футуристических приемов европейского искусства и идеологу первых объединений авангардистского типа. В монографии о Ларионове 2005 года, написанной в соавторстве с Е. Илюхиной, лейтмотивом нового истолкования его творчества становится субстанция света; следя за преломлениями в живописи Ларионова этой стихии, являющей собой благодатное поле для колебаний от метафизического к материальному, от объектного к субъектному, автор подводит нас к вполне оригинальной трактовке лучизма⁶¹. В статье 2010 года предложена новая механика анализа второй, французской теории ларионовского лучизма и своеобразных объемных, движущихся лучистских картин, которые рассматриваются как предвестие кинетического искусства⁶².

Особое место в этом ряду текстов, каждый раз предлагающих новый ракурс взгляда на искусство Ларионова, занимает статья «Ларионов и Пикассо. Любовь — вражда» (2002). Стремясь уловить всегда интриговавшую его суть философии творчества Ларионова, выстроив систему из весьма причудливой конфигурации пристрастий и антипатий художника к ключевым фигурам европейского искусства, Глеб Геннадьевич сравнивает его с другим великим экспериментатором XX века. Любопытнейшие перипетии отношения Ларионова к Пикассо заканчиваются пассажем, открывающим один из секретов неизменной исследовательской привязанности к Ларионову Глеба Геннадьевича, увидевшего в его органически идиллическом мироощущении что-то внутренне соприродное собственному «искусствопониманию»: «У Пикассо то и дело разверзались провалы во мрак. У Ларионова вообще отсутствовало представление о мраке <...> его свет исходил от самого феномена жизни, независимо от того, являла ли она себя в верхушках акаций или в глумливых физиономиях солдат-шутков, — *внутренний свет, проникающий все живое* <...> В искусство Пикассо вторгались весь драматизм, вся трагичность окружающего столетия. Искусство Ларионова не хотело о них знать, представая своеобразной *проникнутой светом идиллией*, несмотря на всю грязь, в которой валялись под забором его солдаты, или ругательные слова, которые они на этих заборах писали»⁶³.

«Проникнутая светом идиллия», существующая часто вопреки трагичности и драмам окружающей жизни, — один из образов исключительно цельного проекта истории русского искусства, который

складывается из двух основополагающих трудов Глеба Геннадьевича последнего времени — сборника «О картинах и рисунках» и текстов, написанных для разных томов коллективной «Истории русского искусства», подготовленной в Государственном институте искусствознания⁶⁴. Два перекликающихся, объединенных множеством внутренних тем, и одновременно вполне самодостаточных труда, резюмировавших многолетние исследования, Глеб Геннадьевич успел завершить. От этой законченности, своеобразного подведения научных итогов появляется крайне редко возникающее ощущение счастливой завершенности профессиональной судьбы. Возможно, эта гармоничная завершенность «круга жизни», поражающая цельность профессии и судьбы, — лишь наша иллюзия, иллюзия благодарных читателей, а сам Глеб Геннадьевич чувствовал это совсем иначе. Но в любом случае, каждое приобщение к «проникнутой светом», высокой гармонии его гуманистического искусствознания — щедрый подарок, который преподнес нам «человек полдня», Глеб Геннадьевич Поспелов.

61 Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А. Михаил Ларионов. Живопись, графика, театр. М.: Галарт, РА, 2005.

62 Поспелов Г. Г. «Лучизм» Ларионова как предвестие кинетического искусства (2010) // Поспелов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 324–333.

63 Поспелов Г. Г. Ларионов и Пикассо. Любовь-вражда (2002) // Поспелов Г. Г. О картинах и рисунках... С. 352–353 (курсив — Г. Г. Поспелова).

64 Тексты Г. Г. Поспелова для многотомной «Истории русского искусства» готовятся к публикации отдельным изданием в серии «Антология искусствознания XX века», выпускаемой фондом *In Artibus* и издательством «ДЕФИ».