

In Memoriam

Иван Тучков

Несколько слов об историке искусства Андрее Толстом

Статья посвящена памяти Андрея Владимировича Толстого (1956–2016), историка искусства, художественного критика, куратора, педагога. Действительный член РАХ, профессор МАрХИ и Института им. В. И. Сурикова, президент Российской национальной секции AICA, заместитель главного редактора журнала «Пинакотека» и заместитель директора ГМИИ им. А. С. Пушкина, в последние годы он возглавлял НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ. А. В. Толстой — автор множества книг и статей по истории русского искусства, охватывающих период с конца XIX до начала XXI века. Особый вклад А. В. Толстого в науку об искусстве связан с его новаторскими исследованиями творчества художников русской эмиграции.

Ключевые слова:

А. В. Толстой,
история искусства,
художественная критика,
художники русской эмиграции.

Андрей Владимирович Толстой в истории отечественного искусствоведения — очень притягательная и чрезвычайно симпатичная фигура. И его ранний уход из жизни — невосполнимая утрата в и так бедной на личности отечественной культуре.

Не хочется использовать, говоря об Андрее Толстом и его индивидуальности, слова «яркий» и «выдающийся» или «заметный» и «видный», как очевидный трюизм, многократно повторенный, и хотя совершенно истинный, но не разъясняющий самое главное в этом неповторимом художественном и творческом характере, в этой человеческой личности. Ее всегда отличала неизменная открытость, благожелательность, образованность, воспитанность и, пожалуй, самое основное, что покрывает все и служит основой судьбы и характера, — человечность. И вот сейчас необходимо уточнение — человечность, в том самом широком, общепотребимом, понятном всем смысле и притягивающем всех моральном и нравственном качестве. Это умение чувствовать, слышать, видеть, откликаться и отзываться на боль и радость, переживания и чувства другого, не проходить мимо, не забывать, быть доброжелательным, что так важно и необходимо в бытовых реалиях и творческих контактах. Но при этом обязательно обладать собственным внутренним нравственным критерием, стержнем, не допускающим, как в себе, так и в других, низости, подлости, предательства, как и печали забвения.

Но есть и другая «человечность» в истории европейской культуры, близкая и понятная не столько душе, хотя, конечно, и ей тоже, сколь уму, памяти, образованию нашего героя, составляющая истинную основу его внутренней жизни и принцип его отношения к собственному профессиональному труду. Со времен Цицерона она носит имя — *studia humanitatis*. Возрожденная и укоренившаяся, она распространится на все сферы человеческой деятельности, расцветет в ренессансной культуре и сознании, образованности и науке, в политической мысли и в художественной практике. И эта *studia humanitatis* (Грамматика, Риторика, Поэзия, История, Моральная философия), то есть весь свод



1. Андрей Толстой. 2010
 Фото Константина Лейфера

дисциплин, направленных на изучение и понимание Человека, пусть и в измененном, но и в обогащенном опытом культуры виде, сохранится в памяти цивилизации, в системе классического образования, в фундаментальности гуманитарных наук. И конечно, она будет отличать ту науку, которой был всю жизнь верен и которой служил Андрей Толстой. То есть искусствоведению. Понятно, что в нашей науке присутствие этой пресловутой *studia humanitatis* ощущается не всегда и не у всех, не у всех авторов и не во всех книгах, статьях, каталогах, лекциях. Но у Андрея Владимировича она обитает, достаточно привольно и комфортно прослеживаясь во всем, что им написано, сказано, увидено, а затем передано читателям и слушателям, коллегам и ученикам, то есть в том, что было им пережито и понято в жизни и искусстве. Известная статья Эрвина Панофского «История искусства как гуманистическая дисциплина» (1939) — для него не просто факт историографии, пусть заметный и вдохновляющий, а факт биографии и бытия души, творческих радостей и замыслов новых работ¹.

Общеизвестно, что искусствоведение или искусствоведение включает в себя три основные части или три больших раздела, существующие самостоятельно с определенной степенью свободы, со своими принципами, задачами, методами, но и самым тесным образом взаимодействующие друг с другом. Хотя в разные исторические периоды развития научной мысли и художественной жизни (а искусствоведение всегда очень тесно связано с ней и существует в ее пределах, специфически окрашиваясь ее примечательным своеобразием) степень взаимодействия различных областей искусствоведческого знания может быть каждый раз очень индивидуальной: от тесного переплетения и взаимопроникновения до достаточно дискретного существования. Она, эта степень взаимодействия или, напротив, отдельного существования ее самостоятельных частей в каждой индивидуальности, посвятившей себя искусствоведению, также может быть различной. От глубокого творчески окрашенного синтеза, плодотворного и радующего, до углубленного

1 Панофский Э. История искусства как гуманистическая дисциплина [1939] // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб., 1999. С. 12–40. Можно указать в этой связи и лекцию, прочитанную Роланом Рехтом при вступлении на созданную для него кафедру «Истории европейского искусства в Средние века и Новое время» в Коллеж де Франс 14 марта 2002 года: Рехт Р. Предмет истории искусства // Рехт Р. Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков [1999]. М., 2014. С. 313–334.

погружения в одно из направлений искусствоведческой мысли с удивительным по своей дотошности и доскональности, и очень впечатляющим итогом. И для нас важно, как и для более истинного понимания человеческой и научной личности Андрея Толстого, что все разделы искусствознания, может быть, только за исключением теории искусства, да и то не полностью, были испробованы им, приобрели очень выпуклую и наглядную реализацию в его удивительно насыщенной и многосторонней творческой биографии. В ней встречается все — и усидчивость кабинетного ученого; радующий, созидающий и напряженный труд куратора; кропотливость и тщательность редакторских обязанностей; журналистская импульсивность и быстрота реакции; крайне необходимая ответственность перед самим собой, перед научной добросовестностью, художественной правдой и человеческими связями в энергичной деятельности критика; постоянное напряжение, усталость и невидимый постороннему глазу тяжкий труд руководителя института. Да и многое другое, не менее волнующее и увлекающее, что оказалось вне этого перечисления. Но во всех своих трудах и заботах Андрей Толстой оставался верен одному — искусству, он его чувствовал, понимал и принимал в себя, радовался ему и любил.

Андрей Владимирович Толстой получил искусствоведческое образование в Московском университете, где его учили, по преимуществу, истории искусства. Были и другие дисциплины, но исторический подход и многообразный увлекающий мир всеобщей истории искусства преобладал надо всем. И это заслуга его учителей, как и то, что он стал историком искусства по неизменно присутствующему в его жизни творческому началу, по складу ума и характера, увлекающегося, быстрого, трепетного, обостренно чувствующего каждую частность произведения искусства и его многозначную целостность, умеющего погрузиться в его бытие и найти, понять его качественные, формальные и смысловые границы, ключевые точки напряжения.

В одной из наших последних встреч в очень доверительной и длительной беседе с Андреем мы вспоминали студенческие годы и столь много значащую для наших ума и сердца практику в Закавказье. Разговор как-то сам перешел на Мандельштама и его «Путешествие в Армению». И не сговариваясь, оба одновременно вспомнили рекомендованный поэтом способ смотреть живопись: «Для всех выздоравливающих от безвредной чумы наивного реализма я посоветовал бы такой способ смотреть картины. Ни в коем случае не входить как в часовню.

Не млеть, не стынуть, не приклеиваться к холстам... Прогулочным шагом, как по бульвару, — насквозь! Рассекайте большие температурные волны пространства масляной живописи. Спокойно, не горячась — как татарчата купают в Алуште лошадей, — погружайте глаз в новую для него материальную среду — и помните, что глаз — благородное, но упрямое животное. Стояние перед картиной, с которой еще не сравнилась телесная температура вашего зрения, для которой хрусталик еще не нашел единственной достойной аккомодации, — все равно что серенада в шубе за двойными оконными рамами...»² И это воспоминание и текст Мандельштама как нельзя лучше характеризуют отношение Андрея Толстого к живописи, картине, вообще, к памятнику искусства.

В последующей, после окончания университета, деятельности Андрея Владимировича Толстого ему не была близка теория искусства с ее отвлеченным и схожим с эстетическим знанием характером. Напротив, ему были близки радующая конкретность всеобщей истории искусства и истории отечественного искусства при всей сложности, специфичности, формальном своеобразии и смысловом богатстве художественного наследия, с которым они имеют дело, привлекают его, заставляют погрузиться в их безграничный по своему географическому и хронологическому богатству мир, но мир, одновременно тесно, до ряби в глазах, заполненный единичными и неповторимыми памятниками. Понятно, что история искусства, в силу своей специфики ориентированная на описание и изучение всего процесса исторического развития архитектуры или изобразительного искусства во всей его целостности и полноте, обязательно сопровождается и опирается на анализ неповторимой индивидуальности содержания, образного строя и формального языка конкретных памятников. Она непременно отталкивается при всех своих обобщающих построениях и конечных выводах от анализа отдельного произведения искусства во всей его неисчерпаемой сложности, многообразии и полноте. И в этом отношении прав был М. В. Алпатов, а он понимал в этом толк, когда писал: «Для современного историка искусства очень важно иметь возможность переключить внимание с общих вопросов на вопросы частные, требующие от него наибольшего приближения к своему предмету. Историк искусства должен не только

2 Мандельштам О. Путешествие в Армению. Французы // Мандельштам О. Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 3. С. 191.

охватывать одним взглядом целые периоды истории, но и упражнять свое «искусство видеть», разглядывая как бы через увеличительное стекло отдельные произведения, подвергая их критическому анализу»³. Благодатная возможность «увидеть» памятник (а это непременно обязанность историка искусства и залог успеха предпринятого им труда, какой бы проблеме, теме, мастеру или периоду он ни был посвящен), понять его, а через него и благодаря ему выстроить общее понимание эпохи или отдельной художественной проблемы притягивала Андрея Толстого, как возможность совместить и сопоставить общее и частное. И здесь главное — это найти созвучную твоему собственному миру эпоху или вид искусства во всем многообразии всеобщей истории искусства. Понятно, что на этом пути могут быть внешние причины и досадные тормозящие обстоятельства. Но, в конце концов, созвучия, или, не побоимся высокого стиля, гармония духовного мира исследователя и мира его Темы, будут найдены.

Для Толстого это оказалось русское искусство и русское искусство в контексте мировой (европейской) художественной жизни XIX и особенно XX столетия. Хотя, как у всякой творческой индивидуальности, возможны и отступления, выходы за границы жанра, периода, эпохи. И показательно, как он долго, но неукоснительно шел, через статьи, выступления, выставки, доклады, конференции, к своей докторской диссертации «Русская художественная эмиграция в Европе, первая половина XX века» (2002). Впоследствии диссертация будет переработана в книгу «Художники русской эмиграции» (2005), ставшую сильным явлением в нашей культурной жизни. О ней сложно говорить, точнее, сказать что-то новое, она широко обсуждалась и была с воодушевлением принята научным сообществом, коллекционерами, любителями. В ней присутствует все, что необходимо для полноценного монографического исследования. Продуманные и выверенные хронологические границы, включающие в себя не только само явление в его исторической обусловленности, но и то, что предшествовало ему, определило его индивидуальность и придало характерные черты. Многие были сделаны в разных европейских столицах для признания или естественного вхождения русской художественной традиции и ее мастеров в живую, очень раз-

3 Аллатов М. В. От автора // Аллатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. I. С. 8.

ностороннюю и разнонаправленную ткань европейского искусства после трагедии 1917 года. Это был длительный процесс, тщательно проанализированный в монографии, все нарастающего и постоянно усиливающегося присутствия русских художников, «русских проектов», русских художественных организаций в европейском искусстве со второй половины XIX столетия. Книгу Андрея Толстого «Художники русской эмиграции» отличает широкий не только хронологический, но и географический охват рассматриваемого явления. Автором с необходимой мерой детализации и обобщения были тщательно проанализированы все важнейшие культурные центры русской эмиграции (Константинополь, Белград, Прага, Берлин, Париж) с их индивидуальными особенностями, собственными традициями, этапами развития и художественной спецификой. Текст монографии поражает обилием произведений и имен художников — крупных, обладающих общим признанием и известностью, и почти безвестных, но для каждого были найдены предельно точные и исчерпывающие характеристики. Все вместе они представили сложную, драматическую, противоречивую, но одновременно удивительно цельную и предельно интенсивную картину художественной жизни русской эмиграции. Особо необходимо отметить и новаторский подход Толстого к исследуемой им проблеме. Искусство русской эмиграции рассматривается им не в отрыве, как это обычно делалось, от искусства страны, а как единый и цельный процесс общего развития отечественного искусства, во всех его взаимосвязях и взаимопроникновениях, с его неповторимым национальным лицом и внутренним родством единой культурной и художественной традиции. Стилевое единство авторского взгляда, блестящая литературная форма изложения, умение за каждым мастером, повторюсь, несмотря на его масштаб и значение, увидеть собственный подход, метод, строй, не потеряв, а обогатив общую картину художественной жизни, отличает монографию «Художники русской эмиграции». В ней тщательное фактическое изложение материала в его исторической последовательности, логической обусловленности и событийной подробности находят глубокую гармоничную цельность. Данные качества книги и были определены выдержанной гуманистической культурой автора и его проникновенным и одновременно любовным отношением к каждому произведению, о котором он говорит, что и послужило основанием для этой авторской удачи.

Говоря о масштабности подхода Андрея Толстого к выбранной теме и ее хронологическом охвате, мы упомянули и еще одно качество,



2. Андрей Толстой. 2013

которое всегда отличает настоящего историка искусства — внимательный взгляд на сам памятник, не только умение его понять, найти ему место в общей представительной картине аналогичных произведений, но и прочувствовать его неповторимую индивидуальность. И это позволяет осознать еще одну особенность творческих устремлений Андрея Толстого — его обращение к художественной критике. Это понятно и продиктовано не только обстоятельствами жизни и работы, но и складом самого характера, постоянной вовлеченностью в современный живой художественный процесс. При этом он всегда отдавал себе отчет, что для успеха и выразительности, доказательности и убедительности текста историка искусства или выступления художественного критика нужно всегда чувствовать грань между одним и другим. Только в этом случае автору удастся убедить своего слушателя или читателя в истинности своего взгляда и научной доказательности собственного восприятия художественного явления.

В отличие от истории искусства, трактующей об уже устоявшихся явлениях художественной жизни, пусть и не обладающих далекой

временной границей от пишущего и анализирующего проблемы общего развития искусства, художественная критика обращена к трепетной, непонятной, не известно к чему адресованной в будущем, пронизанной эмоциями самих мастеров и их личностными отношениями, как и контактами с обществом и властью, современной и актуальной художественной жизни. Художественная критика рассказывает, многословно или, напротив, лаконично и образно, рассуждает, описывает, анализирует, помещает в исторический контекст и, что немаловажно, истолковывает и оценивает персоналии, события, феномены текущего художественного процесса, сохраняющего свою животрепещущую актуальность. И это было удивительно важно для живой, непосредственной, всегда открытой для нового натуры Андрея Толстого, — а по сути все сводится к масштабу его личности, к опыту, знаниям, чувству. Ведь автор критической статьи или выступления на вернисаже представляет на суд зрителя и читателя обязательно личностную оценку явлений современной художественной жизни, пронизанную ярко окрашенным субъективизмом.

Но тексты Андрея Толстого или слышанные мной его выступления всегда были и сами художественно представлены по своей форме и в своем изложении, они непременно были творчески окрашены. Как уже упоминалось, в позиции художественного критика одинаково важны оттенок субъективности, ярко выраженная полемичность, а зачастую и дискуссионность оценки художественного явления или произведения искусства, без чего не будет подлинной заинтересованности, увлеченности, наконец, доверия слушателя или читателя. Не случайно Абрам Эфрос, чей авторитет не только историка искусства, но и художественного критика в свое время был непререкаем, отмечал: «Критика есть искусство зрителя. Это художественная эмоция, обусловленная художественным знанием. Она объективна изучением материала и субъективна его восприятием; первое — есть ее начало, второе — ее финал»⁴. Не менее важно и присутствие в любой критической декларации явленной и масштабной творческой личности, человеческой индивидуальности самого художественного критика, что только и делает его высказывания, оценки, анализ убедительными и доходчивыми. И для Андрея Толстого всегда имели приоритет в любой его творческой активности

4 Эфрос А. Профили. М., 1930. Репринтное издание. М., 1994. С. 6.

не только научная аргументированность и всегда отличающая его фундаментальность знаний, выверенность научно сформулированной авторской позиции, обосновывающей выводы и положения, столь же существенные для критического выступления, как и для текста исторического. Пусть и существуют они в критическом тексте в скрытом, подспудном состоянии. Он всегда придерживался понятной авторской позиции, и тому есть множество примеров, что первостепенным следует считать умение выделить и образно показать художественную актуальность, своеобразие, новаторство художественного языка и образного строя, как и значимость того или иного мастера, единичного памятника или художественного явления, того или иного направления, жанра современного художественного творчества для его собственного времени и духовного климата эпохи. И вновь обратимся к авторитету Михаила Владимировича Алпатова, который обладал удивительным даром видеть и чувствовать памятник искусства и всегда находил возможность придавать этому умению совершенную словесную форму, что для нашего с Андреем поколения искусствоведов было путеводным примером: «Впечатление [от художественного произведения. — И. Т.], даже окрашенное красками случайных, субъективных переживаний, имеет свое право на существование. Из него исходит исследователь, приступая к научному анализу. К нему он возвращается в процессе работы всякий раз, как, отвлеченный специальными вопросами, он рискует потерять понимание главного в художественном произведении, то самое, ради чего он предпринял свое исследование. Однако исследователь не может ограничиться только передачей своих впечатлений, здесь выступает расхождение между искусствознанием, как наукой, и художественной критикой, как одним из литературных жанров, между научной монографией и критическим очерком. Критический очерк путем описаний, образов, порою намеков, стремится воссоздать в воображении читателя представление о мастере или его произведении. Научная монография разлагает это целостное единство на его составные части, пользуясь методом научного анализа»⁵.

Пусть на первый взгляд выбор рассматриваемого явления или мастера в художественно-критическом сочинении кажутся случайными,

5 Алпатов М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. Истоки реализма в искусстве Западной Европы. М. — Л., 1939. С. 129.



3. С Юрием Савельевичем Злотниковым. 2012



4. С Александром Пономаревым. 2014

необязательными и произвольными. Одновременно задача подлинного художественного критика, а именно таким критиком и был Андрей Владимирович, поистине очень деликатна. Он поставлен перед необходимостью не только рассматривать то, что происходит «здесь» и «сейчас» в современном художественном процессе, и он свободен в своих предпочтениях и оценках ради достижения стоящих перед ним задач. Для этого ему должно иметь талант, авторскую позицию, «наработанный глаз», чтобы понять, как пропагандируемая им актуальность произведения искусства связана с современными процессами в художественной, духовной или политической жизни общества с его общественными идеалами, и в чем заключается его уникальность. Но он должен оценить и то, хотя эта его позиция может и не иметь вербального выражения в собственных высказываниях пишущего, каким образом его характеристика явления, мастера или памятника соотносится с предшествующим историческим опытом, и по возможности предугадать будущее развитие. То есть и художественной критике свойственно также неукоснительно оценивать художественное явление, произведение искусства, творчество художника в пространственно-временном континууме исторической эволюции. Связь с историей и с историческим знанием, исторический подход столь же свойствен

художественной критике, как естественно он отличает теорию искусства и историю искусства.

Более того, связь художественной критики с современной жизнью, с актуальными, сейчас, на наших глазах, проходящими историческими процессами предельно обнажена. Ведь критик не только оценивает, но и определяет, пропагандирует, в конце концов, своим творчеством создает художественные явления и имена. Он — законодатель художественной моды, он ее полноправный владыка, он определяет важность или вторичность художественных тенденций, он может вызвать имя и творчество мастера из небытия и забвения, но может и навсегда погубить репутацию мастера. И только время способно все расставить по своим местам. Взгляд художественного критика не обращен в прошлое, он весь в современности, он выявляет, по своему собственному вкусу, взглядам, общественной позиции, радикальное и новаторское, актуальное и преходящее. По сути дела, он, благодаря своей деятельности, наряду с художником определяет основные тенденции художественного развития, главные концепции и вектор будущего движения. Поэтому гораздо сильнее, чем историк искусства или человек, занимающийся теорией искусства, художественный критик связан с современным художественным процессом, он весь погружен в него. Если несколько утрировать, он вместе с самим творцом и есть этот художественный процесс во всей его актуальности и личностной окрашенности.

В этих рассуждениях нельзя пройти мимо одной удивительной особенности подлинного произведения искусства, которую и историк, и критик, и теоретик, если он полностью отдается своему ремеслу и владеет им, всегда ощущает и принимает во внимание в собственной деятельности. Особенности, о которой так точно сказал Павел Муратов, рассуждая об исторической роли искусства: «Искусство несомненно находится в глубокой связи с ходом истории и судьбой культуры, но эта связь совсем иного порядка. Да, оно остается самым чутким и самым чувствительным психическим аппаратом человечества. Но именно в силу этого оно не отражает и не повторяет события: оно предсказывает и предупреждает их. В предвидении заключается историческая роль искусства»⁶. Именно такое отношение к искусству и было присуще

6 Муратов П. Предвидение // Шиповник. Сборник литературы и искусства. №1. М., 1922. С. 98.

исследователю, художественному критику и педагогу Андрею Владимировичу Толстому, оно вело его по жизни и сделало ее наполненной и радостной, несмотря на все внешние обстоятельства.

И последнее. Долгие годы он преподавал в Московском архитектурном институте, Институте европейских культур РГГУ, читал спецкурсы и руководил дипломниками, оппонировал дипломные работы на родном отделении Теории и истории искусства исторического факультета Московского университета. Университетская лекция, как и выступление художественного критика на открытии выставки, эфемерны. От них остается только постепенно таящее в пространстве и времени звучание авторского голоса и его мысли. Но остается память, а это самое главное. И данное обстоятельство очень точно почувствовал профессор Московского университета, человек острого ума и лаконичности В. О. Ключевский, когда, вспоминая лекции Ф. И. Буслаева, писал: «...как бы много ни писал профессор по своей науке, он не может перелить в свои сочинения всего своего преподавательского влияния. Воображаемая публика, от которой писатель отделен типографией и книжной лавкой, никогда не заменит аудитории, живьем присутствующей прямо перед глазами преподавателя и возбуждающей его своим немым, но выразительным вниманием. Поэтому перу остаются недоступны многие средства действия, какими обладает живое слово. С кафедры идут дидактические и методологические впечатления, которые уносятся слушателями и которых печатный станок никогда не передает читателю. Но и эти неуловимые впечатления не пропадают бесследно в общем движении науки...»⁷ Мысли, книги, статьи Андрея Владимировича Толстого, как и человеческое обаяние историка искусства, без чего наша профессия, в конце концов, мало что значит, «не пропадут бесследно в общем движении науки» и в нашей бесконечной признательности за ту радость, которую он нам дарил и которая останется в нашей Памяти.

7 Ключевский В. О. Ф. И. Буслаев как преподаватель и исследователь [1897] // Ключевский В. О. Сочинения в девяти томах. М., 1989. [Т.] VII. С. 346–347, 484.