

# Ларионов, Романович и Делакруа

Александр Иньшаков

В статье в необычном ракурсе рассматривается творчество двух известных русских художников XX века – М.Ф. Ларионова и С.М. Романовича. Автор обращает внимание на интерес этих мастеров к творчеству выдающегося французского живописца-романтика XIX века Э. Делакруа. Для Романовича он был одним из самых любимых живописцев прошлого – произведения французского художника повлияли на его живописное творчество. В рукописях Романовича конца 1930-х годов уделено значительное внимание вкладу Делакруа в создание современной живописи. Автор демонстрирует, приводя выдержки из переписки Романовича с Ларионовым, что и Ларионов, хотя тот никогда и не высказывался публично о своем интересе к живописи Делакруа, также весьма хорошо знал творчество мастера.

*Ключевые слова:* живопись, русский авангард, М.Ф. Ларионов, С.М. Романович, Э. Делакруа.

*Незадолго перед тем, роаясь под лестницей грязно-розового особняка на Якиманке, я разыскал оборванную книжку Синьяка в защиту импрессионизма. Автор изъяснял «закон оптической смеси», прославляя работу мазками и внушал важность употребления одних чистых красок спектра.*

*Он основывал свои доказательства на цитатах из боготворимого им Эжена Делакруа. То и дело он обращался к его «Путешествию в Марокко», словно перелистывая обязательный для всякого мыслящего европейца кодекс зрительного воспитания.*

*Синьяк трубил в кавалерийский рожок последний зрелый сбор импрессионистов. Он звал в ясные лагеря, к зуавам, бурнусам и красным юбкам алжирок.*

*При первых же звуках этой бодрящей и укрепляющей нервы теории я почувствовал дрожь новизны, как будто меня окликнули по имени...*

*Мне показалось, будто я сменил копытообразную и пропыленную городскую обувь на легкие мусульманские чупяки.*

О.Э. Мандельштам. Москва<sup>1</sup>

Эжен Делакруа в Москве... В булгаковской Москве начала 1930-х годов – городе, которому еще предстоит пережить многое. Но Мандельштам не ошибся, когда случайно вытащил из хлама времени и вернул к новой жизни старую потрепанную книгу П. Синьяка. Живопись московского художника С.М. Романовича 1930-х и последующих годов способна это подтвердить вполне убедительно. Впрочем, у этой темы есть своя предыстория к осознанной преемственности ярких и лучших проявлений – достаточно длинная, и начинать придется издалека.

В мае 1824 Делакруа приехал из Парижа в Лондон, чтобы осмотреть живопись английских художников Констебля и Тёрнера. «Переворот, осуществленный в Англии одним человеком – Тёрнером, – и не получивший здесь продолжения, во Франции совершался медленно: он начался с Делакруа и привел почти сто лет спустя к последним работам Моне», – заметил по поводу его визита в Лондон Ф. Жюллиан, биограф французского художника<sup>2</sup>.

Много лет спустя, в марте 1898 года Синьяк, также находясь в Лондоне, сделал такую запись: «Основательный осмотр картин Тёрнера – сделал заметки в каталоге. В общем, начиная с 1830 года он освобождается от темных оттенков. Его цвет вибрирует; картины скомпонованы, светотень учтена. Спокойное могущество. Потом, через двенадцать лет, он уже всем жертвует ради цвета. Он теряет в уравновешенности, но выигрывает в чистом и гармоничном блеске.

Его влияние на Делакруа неоспоримо. Конечно, в 1834 году (?) французский мэтр изучал и понимал Тёрнера. Тона, цвета, гармонии, которые я видел у Делакруа, я нахожу их у Тёрнера. Фигуры трактованы с той же свободой.

Вывод тот, что реальность нас сковывает, и, чтобы достичь могущества, мы должны от нее освободиться. Надо писать только мотивы, которые не “позируют”, писать неожиданные гармонии<sup>3</sup>.

В том же 1898 году Синьяк опубликовал начальные главы своей будущей книги. На следующий год увидело свет первое отдельное издание его труда – книга «От Эжена Делакруа к импрессионизму»<sup>4</sup>.

В 1898 году Михаил Ларионов поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В этом году фактически началась его долгая карьера художника. И с этого года Москва, наряду с Парижем и Лондоном, также попадает в круг нашего внимания. Осенью 1906 года Ларионов, вместе с другими русскими художниками, принял участие в «Осеннем салоне» в Париже, посвященном русскому искусству. На короткий срок Ларионову даже удалось съездить из Парижа в Лондон. И в этом городе на него произвела неизгладимое впечатление свободная, цветная живопись Тёрнера<sup>5</sup>.

К сожалению, история умалчивает о том, какое впечатление произвела на Ларионова живопись Делакруа. Находясь в Париже, молодой художник просто не мог не побывать в Лувре, хотя, к сожалению,

нию, никаких свидетельств об этом мы не имеем. Весьма интересно, какими глазами смотрел тогда Ларионов на полотна французского мастера, созданные после его путешествия в Марокко, на картины из жизни арабского мира. Экзотику Востока Ларионов с детства видел буквально на каждом шагу в своем родном Тирасполе и приморской Одессе. Возможно, что до посещения Парижа он и не считал колоритную жизнь своего родного города сколько-нибудь достойной темой для живописи. Как знать, не под влиянием ли полотен Делакруа, хотя бы отчасти, у русского художника открылись глаза на его родной Тирасполь и он решил написать свое знаменитое «Вымышленное путешествие в Турцию»? А ведь действительно: именно после возвращения из Парижа молодой поклонник импрессионистической живописи обратился к изображению жизни южной окраины России. Впоследствии Ларионов вспоминал, что замысел «вымышленного путешествия» возник у него как раз в 1905–1906 годах: «Путешествия в Турцию никогда в действительности не было, я его выдумал с начала до конца. Оно так и называется “Из воображаемого путешествия в Турцию” (твой “Турок”). Это был у меня целый период, совсем другой, чем мой альбом “Путешествие в Турцию”. Альбом у меня помечен 1907 годом, издавал его Поволоцкий в Париже. Я сказал пометить его 1907, но выдумывал его в 1905–1906 годах»<sup>6</sup>.

Осенью 1912 года совсем юные Сергей Романович и Вячеслав Левкиевский, только что ставшие тогда студентами МУЖВЗ, познакомились в Москве с Ларионовым и Наталией Гончаровой. Романович впоследствии оставил воспоминания о первой своей встрече с уже знаменитыми художниками. И, как это ни удивительно, уже во время этой встречи Ларионов в быстро возникшем непринужденном разговоре вспомнил о Делакруа. При этом он показал весьма хорошее знакомство с творчеством французского живописца:

«Сказано было также, что упрощение форм не всегда бывает необходимо и целесообразно... Особенно настойчиво он приглашал нас делать эскизы. В подтверждение своего мнения он обращался к Гончаровой, спрашивал: “Ведь правда, Наталинька?” И обычно его мнение подтверждалось или наклоном головы, или несколькими словами. Тут же в разговоре им был приведен пример, как педантичная правильность не всегда оправдывает себя. Это был известный случай, когда Гро критиковал глаз лошади на картине Делакруа, который как будто был повернут в фас, тогда как голова была в профиль. Делакруа предложил ему исправить ошибку, и после тщетных попыток Гро согласился с тем, что сделанное как будто неправильно в своем роде лучше буквальной правильности»<sup>7</sup>.

Весьма любопытный рассказ – ведь как раз в это время Ларионов был увлечен футуризмом и уже начинал заниматься лучистской живописью! Тем не менее, искусство великого француза он помнил – хотя

никогда публично не признавался в своей любви к творчеству мастера давно уже закончившегося XIX века. В следующем, 1913 году Ларионов выпустил сборник «Ослиный хвост и Мишень». В нем один раз промелькнуло имя Эжена Делакруа – и он упомянут именно как художник уже безвозвратно ушедшего прошлого<sup>8</sup>.

В 1913 году, наконец, был издан русский перевод книги Синьяка «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму»<sup>9</sup>. Создается впечатление, что это издание уже тогда сильно запоздало. Молодые московские художники в этот год были увлечены новейшими направлениями: кто лучизмом, кто кубофутуризмом, другие же отдавали дань московскому сезаннизму. Так что выход книги, скорее всего, не вызвал у них какого-то значительного интереса. К тому же наверняка многие уже знали ее содержание по более ранним французскому и немецкому изданиям.

Летом 1913 года С. Романович и его друг В. Левкиевский совершили поездку на родину Ларионова, в Тирасполь. В следующих строках из письма Романовича к Ларионову очень хорошо передано изумление, которое вызвало у молодых жителей Москвы столкновение с колоритно яркой жизнью маленького южного города: «Ну а дальше – Трехпрудный переулок, а в 1913 году – Тирасполь, я был тогда там со Славиком и городок очень хорошо помню и храню в памяти. Я видел там вывески и базар, и трактир, и “Солдатское кабаре”, мы были со Славиком дурачки восемнадцатилетние. Купили трубки турецкие, хоть курильщики были плохие, ели абрикосы и сливы без конца и любовались городом. Поехали в Одессу и там первый раз увидели море рано-рано утром, это было чудное видение. У Славика с собой была книга Тициана, и я очень восхищался этими картинами. И тебе написал в Москву “вот то ли дело старое искусство” и получил от тебя сердитое замечание (единственный раз) “кроме восторга, надо дело знать” (твои слова в открытке)»<sup>10</sup>.

Еще пролетели годы... В 1922-м в Москве было организовано художественное объединение «Маковец»<sup>11</sup>. Его членами стали несколько молодых художников, начинавших свой путь в искусстве на выставках, организованных Ларионовым еще до Первой мировой войны: среди них – Л. Жегин, С. Романович, В. Чекрыгин. Объединению удалось выпустить два номера литературного и художественного журнала «Маковец». В программной статье «Наш пролог», опубликованной в первом номере журнала, говорилось: «Мы полагаем, что возрождение искусства возможно лишь при строгой преемственности с великими мастерами прошлого и при безусловном воскрешении в нем начала живого и вечного. Наше искусство выходит не из изобретательских фантазий, не из одного чувства формы, неизбежного для художника. Мы ценим то высокое чувство, которое порождает искусство монументальное. Мы знаем, что монументальным искусство становится, лишь овладев высокой степенью мастерства. Отсюда нашей задачей является обра-

тить чувства в представление, найдя пределы взаимоотношения стороны материальной (формы) с духом (чувствами и переживаниями художника)»<sup>12</sup>.

К участию в «Маковце» были приглашены Ларионов и Гончарова, в то время уже проживавшие в Париже. Но принять участие в работе редакции они так и не успели. К сожалению, политическая ситуация в Советской России не способствовала выходу журнала. Третий номер уже не удалось издать – именно в нем редакция планировала поместить материалы о творчестве двух знаменитых художников, уехавших из России. Мы все же вправе задаться вопросом: какую корреспонденцию из Парижа мог бы предложить «маковчанам» Ларионов, если бы их журнал продолжал выходить? Гораздо позднее были написаны и опубликованы воспоминания художника о его встречах с С.П. Дягилевым, о том, как однажды в 1920-е годы он предложил своему знаменитому другу посетить дом Делакруа. Впрочем, в то время напечатать такой рассказ «из жизни эмигрантов» в советском журнале вряд ли бы удалось.

«Мы шли узким коридором, в глубине которого виднелась дверь, открытая настежь, точно маленькая картинка, изображающая луг и кусочек каменной стены. Нагнувшись, мы прошли дверку и очутились сразу среди величественного пуссеновского пейзажа. Нельзя сказать, почему этот маленький садик дает такое величественное впечатление: в нем всего 3–4 дерева, правда, прекрасных. Я думаю, что в эпоху Делакруа они были маленькими, только что посаженными деревцами. Теперь точно их только вчера пересадили с Парнаса пуссеновского»<sup>13</sup>. Но в тот вечер Ларионов и Дягилев так и не попали в дом Делакруа. Дягилев предпочел провести время в лавке антиквара, торговца старыми документами, и ему тогда посчастливилось обнаружить в ней и купить автограф стихотворения М.Ю. Лермонтова<sup>14</sup>.

В 1932 году в Москве была издана книга Р. Пио «Палитра Делакруа», переведенная с французского языка. В ней автор на основании свидетельств Андрие, младшего друга художника, долгое время бывшего помощником и сотрудником Делакруа, довольно подробно изложил взгляды мастера на природу цвета в живописи и привел описания палитр и красок, которые тот использовал в разные периоды своего творчества. Интересно отметить: в том же 1932 году в СССР был опубликован и знаменитый «Справочник по цвету» М.М. Матюшина. Можно предположить, что знакомство с новой книгой о великом французском живописце в начале 1930-х годов оказалось важным для Романовича, подтолкнув его живописные поиски и придав вполне определенное направление его настойчивым попыткам теоретического осмысления природы цвета, значения цвета для древнего искусства и для современной живописи.

Важнейшее место в живописном наследии художника 1930-х годов занимают произведения на темы, взятые из античной мифологии. Об-

ращение к античности не было случайным, и в сюжетах греческих мифов художник искал и находил параллели к современности, в которой он жил и творил, к жестокой реальности 1930-х годов. Произведения Романовича на темы античности выглядят вполне актуальными, и к ним, без всяких оговорок, приложимы слова художника о «действительности, понимаемой не в смысле наглядности, но в смысле правды чувства»<sup>15</sup>. В них, можно сказать, проявился тот самый «реализм в высшем смысле, соприкасающийся с пророчеством и исходящий из нравственной и светоносной природы человека»<sup>16</sup>; появление в современном искусстве «реализма в высшем смысле» художник предсказывал ранее в статье, написанной для журнала «Маковец». Но помимо этого, в живописных произведениях 30-х годов художник постигал на практике законы сочетания цветов, добываясь в своей цветоносной живописи эффектов максимальной выразительности. В своих античных композициях он исследует в том числе и опыт Делакруа, его взгляды на природу и значение цвета, творчески перерабатывая и вводя их в свою живописную систему.

Обратимся к двум характерным произведениям Романовича этой эпохи. В «Герacle и Антее» яростная борьба двух этих персонажей происходит в пустом, плоском пространстве, и только в углу композиции прижались друг к другу несколько фигур, с испугом и волнением наблюдающих за происходящим. Драматичность столкновения подчеркивает контраст густых зеленых тонов на земле и красных драпировок на телах наблюдающих; синее небо, местами просвечивающее сквозь белую пелену облаков, освещает коричневые, землястые фигуры борцов. Нечеловеческим усилием Геракл стремится оторвать Антея от породившей его земли, но вертикали слившихся в схватке фигур слишком неустойчивы, они словно готовы разрешить свое неравновесие в падении, слившись с мертвящей горизонталью земли, пылью и прахом ее опустошенного пространства.

Прежде всего, здесь вспоминается одно из важнейших произведений завершающего этапа творчества Делакруа – роспись «Единоборство Иакова с ангелом», выполненная для церкви Сен-Сюльпис в Париже. В ней жестокая борьба двух этих персонажей происходит на вздыбленной земле, под зеленой сенью пышных ветвей огромного дерева на склоне горы, по диагонали пересекающего композицию сцены. Иаков, наступая на ангела в яростной борьбе, стремится оттеснить его куда-то вверх по склону крутой горы.

Эта известная библейская сцена, избранная Делакруа для программы росписей Сен-Сюльпис, оказалась очень важной и для Романовича. Нет сомнений, что русский художник был хорошо знаком с произведением французского мастера. Тема истории, заявленная в ней, стала особенно актуальной для Романовича на рубеже 1920-х – 1930-х годов, когда приходилось переосмысливать свое творчество и многое в своей

жизни менять, приспособляясь ко все более безжалостному давлению обстоятельств, подчинявших себе всю общественную и художественную жизнь в стране.

Другая важнейшая композиция этого периода, выполненная по сюжету античного мифа, – «Рея и Хронос». Всесильный бог времени Хронос (он же Сатурн) изображен сидящим на большом камне – своего рода троне, позади него, за огромным, испещренным трещинами утесом, голубеет полоса моря. Его супруга, богиня Рея стоит на берегу под тянущимся вверх чахлым деревом: его вертикаль отдаленно напоминает об огромном дереве в «Единоборстве Иакова с ангелом» Делакруа. Рея подает Хроносу предназначенный для съедения сверток – то ли это спеленутый ребенок, то ли камень (камями хитроумная супруга повелителя времени стала заменять своих детей). Согласно греческому мифу, проглоченные Хроносом дети впоследствии все-таки чудесным образом воскреснут и будут жить. Но на картине художника очень образно передан ужас этой нечеловечески жестокой ситуации, которая к тому же, как кажется, будет длиться вечно, воспроизводясь заново с каждым новым проглоченным Хроносом камнем. Не случайно эта сцена происходит среди разбросанных в беспорядке камней и обломков скал, покрытых трещинами времени древних утесов. Какое же скрытое послание заключено в этих хаотично и случайно, как игральные кости, брошенных камнях? Что может предсказать художнику прихотливый рисунок трещин на высящихся за фигурой властителя времени утесах? Отвлечемся на мгновение от архаики конкретного античного мифа, отображенного на холсте художника, сделаем попытку осмысления содержащейся в нем идеи. *«Великое отходит, малое приходит. Не благоприятна благоприятному человеку стойкость»* – этот текст, взятый из китайской «Книги перемен», может быть, наилучшим образом способен передать сущность ситуации, в которой в течение очень долгого времени жил и работал художник<sup>17</sup>.

О том, какое это было время, вспоминает дочь художника Н.С. Романович<sup>18</sup>. Однажды к Романовичу, не предупредив его (в середине XX века еще далеко не каждый житель Москвы имел домашний телефон), и без приглашения зашли двое знакомых художников. А наш герой как раз в это время разложил по комнате свои эскизы на евангельские темы. Последовала немая сцена: художники какое-то время (наверное, всем участникам этой сцены оно показалось невыносимо долгим) молча простояли в комнате, затем все так же молча повернулись и ушли. К счастью, никаких негативных последствий этот визит не имел.

В своем живописном творчестве 1930–50-х годов Романович довольно часто обращался к наследию Делакруа. Впрочем, не исключено, что такой интерес эпизодически проявлялся и раньше. Так, композиция сидящей в интерьере фигуры в его относительно ранней картине «Богатый



юноша», вполне возможно, была навеяна позой сидящего скульптора на полотне Делакруа «Микеланджело в мастерской». Но именно в 1930-е годы необычнее для этого времени обращение к произведениям Делакруа, то есть живописный диалог с великим мастером XIX века, получает у Романовича регулярный и вполне осознанный характер.

В творчестве московского художника встречаются и очень близкие к первоисточнику реплики произведений Делакруа. Таковы его копии известных полотен мастера «Битва при Пуатье» и «Битва при Тайбуре». Единственное, но очень существенное отличие «копий» Романовича – их гораздо меньший размер, обусловленный как житейскими невзгодами и материальными затруднениями, так и стремлением скрыть свою работу от посторонних и зачастую недоброжелательных глаз.

Порой в живописных фантазиях Романовича встречаются отдельные фигуры либо же элементы композиции, навеянные деталями полотен Делакруа. Сцена яростной борьбы (как часто французский романтик обращался к ним в своем творчестве!) изображена в композиции Романовича на античную тему «Калидонская охота». В ней полны жизни напряженные и в то же время очень пластичные тела охотников с копьями в руках, крайне динамичен испуганный бег вепря и преследующих его собак. Упомянем также и о хищном кошачьем звере, изображенном в «Ночной вакханалии» – его сильное гибкое тело было написано художником отчасти под впечатлением от образов античного искусства, но похожий хищник бросается на коня со всадником и в «Охоте на тигра» (1854) Делакруа. Известно, что Делакруа умел превосходно изображать самых разных животных, довольно часто он делал этюды и зарисовки в парижском зоопарке, работая там вместе со скульптором-анималистом Бари. Об этой грани его творчества напоминает полотно «Королевский тигр» (1829). Оно явным образом послужило источником вдохновения для Романовича при создании этюда «Лежащий тигр». Стремительно летящие вниз фигуры полулюдей-полубогов в эскизе «Низвержение титанов» заставляют вспомнить о второй росписи, выполненной Делакруа в Сен-Сюльпис. Пространство храма в его «Изгнании Илиодора из храма» также наполнено фигурами, из которых выделяются стремительно летящий ангел и бессильно падающий, поверженный Илиодор.

Иногда Романович не только обращался к наследию своего великого предшественника, но и даже позволял себе слегка его «подправить», изменить характер развития изображенной сцены. Любопытным примером является его небольшой этюд «Охота на льва» (1930-е гг., частное собрание). Это очень оригинальный парафраз известной картины Делакруа «Охота на львов в Марокко» (1854, ГЭ, Санкт-Петербург). Жаждающий справедливости художник, оставив примерно таким же место действия, переименовал в своем этюде роли персонажей. И если у Делакруа охотники, выслеживающие льва, притаились за скалой, держа



в руках страшные ружья с непропорционально длинными стволами, то в этюде Романовича, наоборот, лев терзает грудь заснувшего навеки охотника, а его бесполезное ружье валяется рядом.

Изображенный в этом этюде Романовичем дикий, экзотический мир – это жестокий мир не прекращающейся никогда борьбы стихий и кипения неистовых страстей. Такой же мир, как мы видели, художник изображал и в ряде своих произведений на античные сюжеты. Не об этом мире было сказано: «...возляжет лев рядом с агнцем...», и не о нем впоследствии напишет художник свое стихотворение «Когда лошади и верблюды были веселыми братьями».

В конце 1930 – начале 1940-х годов Романович написал обширную рукопись «Винсент Ван Гог». По своей сути это было первое серьезное исследование на русском языке, посвященное творчеству великого художника. Надолго опередив свое время, эта интереснейшая работа, к сожалению, тогда осталась неопубликованной. Нельзя не отметить, что содержание этой рукописи гораздо шире заявленной в ее названии темы – очерка жизни и творчества Винсента. На самом деле Романович предпринял в этой своей работе смелую, масштабную и очень хорошо аргументированную конкретными фактами из истории искусства попытку связать живопись горячо любимого им Ван Гога с достижениями великих живописцев прошлых веков. Важнейшей фигурой в его анализе и предшественником голландца становится Делакруа. Именно он, считает русский художник, сумел продемонстрировать исключительную важность цвета в живописи таким художникам, как Винсент Ван Гог и его последователям. И подобно тому как в живописи этого периода Романович часто обращался к произведениям великого романтика, так и в его тексте значительное место занимает анализ взглядов Делакруа на природу цвета. Заметим, что в творчестве самого Романовича создание этой рукописи как бы связывает воедино самые разные на первый взгляд увлечения – лучизм его молодости и творчество в годы «Маковца» с интересом к классической живописи, характерным для периода зрелости.

Согласно Романовичу, значение Делакруа для современного искусства, исключительно велико. Так, по его словам: «Делакруа был первым из современных живописцев, сумевших отвести цвету подобающее ему место, поднявшим его значение до высоты самодовлеющей идеальной основы. Расцветивание, “увеселение” формы – таково значение цвета почти для всей школы, включая Пуссена, до появления этого великого живописца»<sup>19</sup>. Появление этого великого художника, считает Романович, буквально преобразило искусство живописи. Он подчеркивает, что Делакруа первый сказал новое слово о цвете: «Цвет охватывает все существо картины – он создает форму, пространство и содержание. Под воздействием его (цвета) форма и пространство оживают от своего светотеневого существования, наконец, содержание его

великих идей находило... осуществление своей благородной силы, величия, трагизма, возвышенной чистоты в новых принципах цвета»<sup>20</sup>.

В итоге подробный анализ творчества великого романтика позволяет нашему художнику прийти к следующему выводу: «Именно после Делакруа великая стихия цвета стала распространять и расширять свое влияние в новом искусстве. Та цветовая, светлая живопись, которой начало было положено Делакруа, в лице Винсента смогла до известного нам предела развернуть свои силы»<sup>21</sup>. И далее следует подведение итогов развития искусства живописи в конце XIX – начале XX века, и его, конечно же, можно распространить и на творчество самого Романовича: «Для Винсента стала вполне понятна формула Делакруа: “Общий закон: больше противопоставления – больше блеска”. Он ясно видит, что живопись, основанная на принципе света, путем его энергического определения и противопоставления идет в направлении расширения его возможностей»<sup>22</sup>.

Рукопись о Ван Гогге создавалась в исключительно трудных жизненных условиях. И об этом невозможно еще раз не вспомнить, заканчивая ее чтение. Она была написана без какой-либо надежды на скорое опубликование. По-видимому, художник на протяжении всей своей жизни зачастую обращался к перу именно в те моменты, когда затруднительные обстоятельства не позволяли ему брать в руки кисть. Очерк полон восхищения перед живописцами прошлого, создававшими прекрасные, полные света картины. «С историей обстоит так, что все ставящее спектакль и бросающееся в глаза не главное дело. Нервы невидимы, подобно тому, как существенное вообще невидимо. И как написано: “Если бы вы были тихи, то были бы сильны”, так верен и вариант: если вы утихнете, то начнете внимать, т. е. понимать, – вспомним, в заключение, эти строчки, высказанные по поводу философии истории, взятые М. Хайдеггером из переписки графа Йорка фон Вартенбурга с В. Дильтеем»<sup>23</sup>.

Вот как охарактеризовал художник желтый и синий цвета в своем очерке о Ван Гогге: «Существуют лишь два основных цвета как два полюса: желтый и синий. Свет и тьма, трансформируясь в цветовую стихию, приобретают свое бытие как желтый и синий. Это – в мире цвета представители той великой двойцы, которая раскрывается в положительном и отрицательном, активном и пассивном, действующем и страдающем, мужском и женском. Желтое и синее – это отражение в мире цвета двух изгибов космической волны, охватывающей скрепами все бытие.

Остальные цвета могут рассматриваться как изменения этих полярных цветов в их движении, в приближении и удалении их друг от друга... Еще лучше это может быть выражено знаком бесконечности: где пересечение линий красного и зеленого как бы указывает на несубстанциональную производную, вторичную полярность.

Золото и серебро, рассматриваемые как цвета, имеют основания в этой двойственности. В золотом выражается как бы синтез, слияние всех цветов под главенством желтого или солнечного; в синем — тот же синтез при преобладании синего или лунного. Таким образом, в золотом и серебряном находит свое выражение все богатство цвета в его единстве.

Поэтому понятна фраза Винсента, обращенная к Тео: “Мне бы хотелось поработать в золоте и серебре”, то есть в смягченном синтетическом выражении двух знакомых мне начал: синего и желтого<sup>24</sup>.

В картине «Отречение Петра» (1940-е гг.) Романович недвусмысленно обращается к цветовой теории Делакруа, связывая с ней в то же время определенную символику цветов. Изображенная на этом полотне сцена, согласно Евангелию, происходила ночью. И художник изображает эту страшную ночь, полную космического холода. Кажется, что она никогда не кончится. Над землей нависло густое иссиня-черное небо, на земле, около костра и в исходящем от огня золотисто-желтом сиянии, расположились несколько странно одетых бродяг. Один из бродяг поднял руку в обличающем жесте и указывает ею на Петра.

Петр показан в скорбную минуту своей жизни. Прижав к своей груди руки в каком-то затравленном, самооправдывающем жесте, он только что произнес слова отречения. Далеко сзади, за его спиной, в слабом золотистом пятне света, видна фигура Христа и двух уводящих его конвоиров по бокам.

Расположение фигур в композиции необыкновенно выразительно. Позади Петра, вдалеке, маленькая фигура Христа. Справа от него стоит, сжимая в руке копьё, римский воин в шлеме и латах — живое воплощение всевластной земной власти. Услышав обвиняющие слова бродяги и полубернувшись, он пристально смотрит в лицо Петра. И мы словно чувствуем, как мгновенно наливаются силой его стальные мышцы. За плечом Петра, почти рядом с ним — фигура человека (в тускло-красной мантии и такой же шапочке), смотрящего вдаль, на уводимого воинами Христа.

Смысл этой загадочной фигуры, быть может, способно прояснить другое произведение художника — «Фауст и Мефистофель в кабачке Ауэрбаха» (1940-е годы). Это полотно было создано под впечатлением от иллюстраций Делакруа к «Фаусту» И.-В. Гёте. Но Романович «перевел» на язык живописи сюжет черно-белой литографии французского мастера. Рядом со стоящим высоким Фаустом на деревянном столе сидит низенький Мефистофель с непропорционально длинной шеей и недоброй улыбкой на умном лице. Он явно наслаждается сумбурной и пьяной сценой, происходящей вокруг ярко запыхавшего на полу кабачка огня<sup>25</sup>.

К вольным копиям на сюжет Делакруа, своего рода живописным вариациям, можно отнести «Бурю на Тивериадском озере» (1940–50-е гг.).

Источником вдохновения для этой композиции послужило полотно французского художника «Иисус на море Галилейском». Нельзя не отметить, что Делакруа довольно часто обращался в своем творчестве к изображению лодки в бурном море: за ранним произведением «Данте и Вергилий» последовали «Кораблекрушение Дон Жуана» и другие. Небольшой этюд «После кораблекрушения» находится в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве, и Романович, несомненно, был с ним хорошо знаком. Сцена «Бури на Тивериадском озере» взята из Евангелия и очень проста. Лодку, в которой переплывают море Христос и апостолы, вдруг застигает буря. Сравнивая два варианта этой сцены, созданные Делакруа и Романовичем, нельзя не отметить вполне определенные различия в ее трактовке. В картине Делакруа морской пейзаж очень величественен, красив, мощен и по-своему спокоен. Волнуются только воды моря, и художник наносит на холст целый вихрь красочных мазков. Чуть вдалеке виднеется темный берег, выделяясь на фоне белой пены волн и грозового неба. Апостолы бросились кто к парусам, кто к фигуре уснувшего в лодке Христа. В свое время эта картина привлекла внимание Ж. Сёра, сделавшего в 1881 году следующую запись: «“Иисус и апостолы в лодке”. Два великолепных маленьких протрихованных торса, тонких по тону»<sup>26</sup>.

В своем видении этой сцены Романович усугубляет драматичность изображенной ситуации. Лодка застигнута бурей в открытом море, и волны переклестывают через ее край. Уже снесена одна мачта углового суденышка, да и вместо другой торчит лишь короткий обрубок. На горизонте разбушевавшееся море совсем сливается с темными грозowymi облаками, а вблизи – огромные волны, исполненные широкими, размашистыми диагональными красочными мазками, готовы всей своей тяжестью обрушиться на лодку.

Но сон Христа все длится и длится, кажется, что он будет длиться бесконечно, – нет и никогда не будет ему конца. В ужасе бросаются к спящему Христу его спутники-малoverы. Хорошо понятны чувства, которые испытывают в этот момент апостолы, – это ужас от непереносимых обстоятельств, отсутствия Божественной поддержки в самую трудную минуту. А может быть – и еще больший ужас от возможности усомниться, потерять свою веру в эти роковые мгновения. Та же самая тема, как мы убедились, была затронута художником и в его «Отречении Петра».

В своих поздних произведениях 1950-х годов Романович неоднократно обращался к теме Евангельских страстей. По использованной цветовой гамме его взволнованные композиции зачастую могут быть сопоставлены с живописью Делакруа. Следует отметить, что французский художник сравнительно редко обращался в своем творчестве к сюжетам из Евангелия. Но созданные им произведения значительны. Романович, несомненно, знал «Положение во гроб (Пьетю)» Делакруа.

На этом полотне тело Спасителя, только что снятое с креста, прикрыто белой драпировкой. Вокруг него собралась группа оплакивающих Его женщин и учеников. Вдали, на невысокой горе Голгофе, еще виднеются стоящие кресты. Вся эта сцена погружена во внезапно опустившуюся тьму, залившую каменистый пейзаж у подножия горы каким-то тусклым и мертвенным, зловещим светом. Из него выступают чуть светящиеся цветочные пятна – белая ткань, обернутая вокруг тела Христа, красные и синие одежды Марии и ее спутников.

За рамками темы этой статьи остается вопрос о несомненном влиянии на живопись Делакруа произведений Высокого Возрождения, проявившемся и в рассматриваемом полотне. Но тусклый свет, что заливает сцену «Положения во гроб» и, кажется, лишает всякой надежды спутников Христа, – важнейшая деталь этого произведения. Именно эффекты освещения, найденные Делакруа в этом полотне, заинтересовали Романовича. По цветовой гамме некоторые его картины способны напомнить произведение французского художника.

Прежде всего, следует указать на два различных варианта «Пьеты» из работ художника 1950-х годов. По расположению в композиции фигур Христа и Марии, а также цветовому решению одежд и драпировок эти небольшие холсты вполне можно сопоставить с полотном Делакруа. В «Снятии с креста» доминирует то же страшное сумеречное или даже уже ночное освещение, зловещие эффекты которого были найдены Делакруа в «Пьете». От тела Спасителя также исходит чуть различимый, слабый внутренний свет. От себя Романович вводит в эту сцену новую деталь: горящие факелы бросают неверные, призрачные отблески желто-красного огня на фигуры спутников, тесным кольцом окруживших Христа.

В «Голгофе со всадниками» иссиня-густое небо бросает свою темную тень на место казни на каменистой горе. Христос склонился под тяжестью несомого Им креста, орудия казни. На фоне этого грязно-тусклого неба вдруг ярко засверкали краски: это синие одежды Марии, контрастирующее с ним интенсивно-красное, нищее одеяние Христа. Как драгоценные камни вдруг заблестели желтые, оранжевые красочные тона земли у Него под ногами.

Добавим, что в этом произведении Романович обращается уже не только к урокам Делакруа. Два римских всадника явственно напоминают деталь композиции полотна А. Иванова «Явление Христа народу». В целом же цветовое решение картины Романовича «Голгофа со всадниками», исполненное трагического чувства, приобретает гораздо более форсированное красочное звучание, нежели свойственное живописи французского мастера. Помимо осмысления опыта Делакруа в ней чувствуется также интерес к наследию древнего христианского искусства – мозаике и русской иконе. А также, и не в последнюю очередь, обращение к опыту лучистской живописи, с которой Романович

познакомился еще в 1913–1914 годах в мастерской Ларионова и на московских выставках «Мишень» и «№4».

В середине 1950-х годов политическая ситуация в СССР изменилась, став гораздо более мягкой, нежели прежде. Вновь стало возможным поддерживать переписку с соотечественниками за рубежом. Московским художникам Льву Жегину, Сергею Романовичу удалось восстановить контакты с Михаилом Ларионовым, все эти годы проживавшим в Париже. Письма от друзей молодости снова пошли из Москвы во Францию.

В поздней переписке Романовича и Ларионова обсуждались, и это вполне естественно после столь долгой разлуки, самые разные темы. И что сейчас для нас особенно интересно – нашлось в этих письмах и место для обсуждения творчества Делакруа, великого романтика живописи. Вот что сообщал Романович Ларионову в одном из первых своих писем, отправленных в Париж осенью 1956 года: «Летом и осенью я был в Крыму, а сейчас через Москву, где я живу, приехал в Ленинград, чтобы побывать в Эрмитаже и увидеть французских художников XIX века, которые сейчас присланы из французских музеев. Особенно было мне интересно увидеть Делакруа, которого здесь мало. С наслаждением смотрел “Арабских комедиантов”, “Битву при Пуатье”, “Свободу на баррикадах”. Да и многие другие художники были хорошо представлены»<sup>27</sup>.

Ларионов поддержал затронутую тему творчества французского мастера в своем ответном письме к Романовичу. Наверное, он тогда удивил друга важным, но довольно неожиданным сообщением: «Когда ты увлекался Делакруа, я приобрел для тебя первое издание его дневника в трех томах, плюс его писания и его дневник в одном томе, с его портретом, гравированном им самим. Все это я хотел бы тебе передать. И еще книжки, так как ты интересуешься главным образом живописными формами, все, что касается этих вопросов и что у меня есть, передать тебе»<sup>28</sup>.

В 1950-е годы, в эпоху хрущевской «оттепели», контакты знаменитого русского художника с бывшими соотечественниками возобновились. Ларионов собирался передать книги в Москву Романовичу с кем-нибудь из гостей из СССР, уже посещавших либо только собиравшихся посетить его парижскую квартиру. Ларионов, как это следует далее из его письма, переживал, чтобы книги дошли до адресата и не затерялись в пути. К тому же можно предположить, что отправка книг по почте стала бы слишком сложным делом для пожилого и больного художника. Вероятно, для почтовой отправки потребовались бы также значительные финансовые расходы, а Ларионов на закате своей жизни часто был ограничен в средствах. К тому же из приведенного выше письма не ясно даже, какую часть своей обширной библиотеки по искусству постаревший Ларионов собирался передать Романовичу. Но и

при перевозке партии старых книг через границу, несомненно, потребовалось бы оплатить немалые сборы. Конечно, в этом случае не обошлось бы без недоуменных вопросов французских и – главное – советских таможенных властей. Так или иначе, но желающего везти книги в Москву не нашлось. Они остались в парижской библиотеке Ларионова.

Но заочное общение продолжалось до самой кончины Михаила Ларионова, последовавшей в 1964 году. По-видимому, Романович из Москвы продолжал засыпать своего друга юности вопросами о живописи Делакруа, ибо получил следующий ответ: «Дорогой Сережа. Ты просишь написать тебе о Делакруа, но ведь я не могу сходить на выставку, могу тебе рассказать то, что узнал из газет и что помню, когда мог ходить его смотреть. Его ателье совсем близко от меня, на маленькой площади, окруженной старыми домами»<sup>29</sup>.

Итог этой теме подводит письмо Ларионова, отправленное в последний год его жизни. Из него мы узнаем весьма интересный и значимый факт: Романович незадолго до этого сумел переслать в Париж книгу избранных трудов Делакруа об искусстве, изданную недавно в СССР<sup>30</sup>. Вскоре после этого переписка оборвалась. В этом, может быть, уже последнем письме, Ларионов благодарил своего друга: «Спасибо тебе большое за фото. Если память мне не изменяет, ты мало изменился. И очень тебя благодарю за Делакруа. Я читаю его понемножку – устают руки держать книжку. Он мне по существу далек. Я люблю интимность. Он для меня официален и холоден, чересчур рассудочен, разумен, чересчур организован. Я же и организованность – две точки крайне противоположные, несовместимые»<sup>31</sup>.

Казалось бы, эти строчки Ларионова выносят окончательный вердикт. Но вправе ли мы безоговорочно верить словам старого художника? Прошло почти столетие со времени отъезда Ларионова и Гончаровой из России. В молодости, в годы творчества в России, Ларионов удивлял и поражал не только своей прекрасной живописью, но и неумной активностью, стремлением быть «возмутителем спокойствия», будоражить московский художественный мир. И все-таки нам кажется, что «интимность» была отнюдь не единственным, да, пожалуй, и не самым главным качеством его великолепных произведений русского периода.

Что касается другого героя нашей статьи – Романовича, то он оказался очень последовательным и до самого конца своей жизни продолжал восхищаться творчеством великого Делакруа. Так, выступая в 1961 году на вечере памяти умершего друга – художника К.К. Зефилова, он привел в своей речи слова Делакруа: «Рембрандт, работая над портретом нищего, подчинялся тем же законам, что и Фидий, когда тот создавал своего Юпитера или Палладу. В этих произведениях одинаково отражены великие принципы единства и разнообразия, пропорций и выразительности»<sup>32</sup>. И далее Романович продолжал, напомнив мнение



Делакруа об античном искусстве: «Те, кто считает, что следует подражать античности, правы, но правы единственно потому, что в античных произведениях соблюдены вечные законы искусства: выразительность и чувство меры, благородство и простота, а также потому, что их средства выражения совершенно раздельны и могут дать нужный эффект»<sup>33</sup>. В этих словах французского мастера проявилось стремление, свойственное и самому Романовичу, к осознанной преемственности с яркими и лучшими проявлениями великого искусства прошлого. Художник создавал живописные произведения в неразрывной и живой связи с этим прошлым, посвятив все свое творчество благородной попытке в жестокую эпоху провести и утвердить идеал высокого искусства – в полном соответствии с высказыванием, записанным им еще в конце 1930-х годов: «...в своем развитии искусство разворачивает новые силы, иногда теряя то, что имело раньше, но с тем, чтобы в дальнейшем получить утерянное в более развитой форме»<sup>34</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Мандельштам О.Э. Москва // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси: Мерани, 1990. С. 328–329.
- 2 Жюллиан Ф. Эжен Делакруа. М., 1986. С. 42.
- 3 Сёра Ж., Синьяк П. Письма. Дневники. Литературное наследие. Воспоминания современников. М., 1976. С. 124–125.
- 4 Signac P. D'Eugene DeLacroix au neo-impressionisme. Paris, ed. De la Revue Blanche, 1899.
- 5 См.: Иньшаков А. Лучизм в русской живописи и мировой авангард // Искусствознание. 2/99.
- 6 Письмо М.Ф. Ларионова к С.М. Романовичу. 30 августа 1963 // Ковалёв А.Е. Михаил Ларионов в России. 1881–1915. М., 2005. С. 447.
- 7 Романович С.М. Каким его сохранила память // Романович С.М. О прекраснейшем из искусств. М., 2011. С. 30.
- 8 Ослиный хвост и Мишень. М., 1913. С.
- 9 Синьяк П. От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму / Пер. Ив. Дудина. М., 1913.
- 10 Письмо С.М. Романовича к М.Ф. Ларионову. 12 февраля 1964 // Ковалёв А.Е. Указ. соч. С. 507.
- 11 См.: Сарабянов Д.В. Михаил Ларионов и художественное объединение «Маковец» // Вопросы искусствознания. 1996. VIII. (1/96). С. 490–500.
- 12 Маковец. 1922. № 1. С. 4.
- 13 Цит. по: Ковалёв А.Е. Указ. соч.
- 14 Там же.
- 15 Романович С.М. О реализме // Маковец. 1922. № 2. С. 28. Статья «О реализме» так и осталась единственной литературной работой, опубликованной при жизни автора.

- 16 Там же.
- 17 Шуцкий Ю.К. Китайская классическая «Книга перемен». СПб., 1992. С. 180.
- 18 Романович Н.С. С.М. Романович. Судьба и творчество // С.М. Романович. От авангарда к мифотворчеству. Материалы научной конференции. Государственная Третьяковская галерея. 25–26 марта 2003 г. М.: Галарт, 2006. С. 217.
- 19 Романович С.М. Винсент Ван Гог // Романович С.М. О прекраснейшем из искусств. М.: Галарт, 2011. С. 154.
- 20 Там же. С. 154–155.
- 21 Там же. С. 155.
- 22 Там же. С. 150.
- 23 Цит. по: Хайдеггер М. Бытие и время. СПб., 2002. С. 401.
- 24 Романович С.М. Винсент Ван Гог. С. 150.
- 25 Другой пример обращения художника к наследию Делакруа – «Бедный Йорик» (1930-е гг.), иллюстрация к «Гамлету» У. Шекспира. В этой статье невозможно подробно рассматривать значительное графическое наследие С.М. Романовича.
- 26 Сёра Ж., Синьяк П. Указ. соч. С. 52.
- 27 Письмо С.М. Романовича к М.Ф. Ларионову. Октябрь-ноябрь 1956 // Ковалев А.Е. Указ. соч.
- 28 Письмо М.Ф. Ларионова к С.М. Романовичу. 5 марта 1963 // Там же. С. 441.
- 29 Письмо М.Ф. Ларионова к С.М. Романовичу. 2 июня 1963 // Там же.
- 30 Речь идет о книге: Делакруа Э. Мысли об искусстве. М., 1961.
- 31 Письмо М.Ф. Ларионова к С.М. Романовичу. 2 июня 1963 // Ковалёв А.Е. Указ. соч. С. 443.
- 32 Стенографическая запись выступления С.М. Романовича на вечере памяти К.К. Зефирова в Московском союзе художников. 19.04. 1961 // Романович С.М. О прекраснейшем из искусств. М.: Галарт, 2011. С. 177.
- 33 Там же.
- 34 Романович С.М. Винсент Ван Гог. С. 155.