УДК 7.03, 7.072
ББК 85.10г
DOI: 10.51678/2073-316X-2026-1-200-219

Анастасия Лосева

Круг идей М. М. Алленова на страницах журнала «Искусствознание»

Статья посвящена исследованиям одного из самых ярких историков искусства отечественной школы М. М. Алленова, напечатанным в журнале «Советское искусствознание» в 1970–2000-е годы. Автор подходит к шести статьям Алленова, напечатанным в этом издании, как к единому «тексту» о русском искусстве XIX — начала XX века, выявляет в них ряд сквозных сюжетов и тем. Подобная оптика позволяет увидеть в работах, посвященных разным эпохам и мастерам — М. Врубелю, А. Иванову, К. Сомову, А. Венецианову, К. Брюллову, развитие значимых лейтмотивов русского искусства, определенные композиционно-пространственные формулы, обращение к которым неизбежно ведет к актуализации и новой интерпретации известных смыслов. Прочтение статей Алленова как единого текста позволяет увидеть в русском искусстве Золотого и Серебряного века конфигурацию соотносимых «полюсов», проявляющуюся в произведениях мастеров, определивших эпоху.

Ключевые слова:

М. М. Алленов, методология искусствознания, отечественная школа искусствознания, журнал «Искусствознание», А. Иванов, М. Врубель.

В журнале, в 1970–1980-е годы носившем имя «Советское искусствознание», а в 1990-е — «Вопросы искусствознания», было напечатано шесть статей одного из самых ярких исследователей отечественного искусства XIX — начала XX века М. М. Алленова. (Ил. 1.) Время их публикации, 1970-е — начало 2000-х годов, совпадает с периодом расцвета творческой биографии исследователя. Первые четыре текста появлялись в журнале с равным интервалом в два года — в 1977, 1979, 1981 и 1983 году. Два последующие выходили с перерывами в десять лет — в 1993 и 2003 году (в год последней публикации журнал уже именовался «Искусствознание»).

Очевидно, что публикация текстов Алленова на страницах журнала не была каким-то продуманным циклом, а обуславливалась множеством достаточно случайных факторов. Большинство статей этого автора было напечатано в разнообразных сборниках. Кроме того, в эти же годы он печатался и в других периодических изданиях — журналах «Искусство» и «Юный художник». Целая серия полемических статей Алленова в 2000-е годы вышла в журнале «Артхроника».

Этим обусловлено то, что одной из главных фигур исследовательского интереса Алленова — Александру Иванову — посвящена важная, но всего одна публикация в «Советском искусствознании» — статья 1979 года «О некоторых особенностях композиционного построения картины Александра Иванова “Явление Мессии”». Зато о Михаиле Врубеле в «Искусствознании» вышло целых три текста — половина всего напечатанного Алленовым в журнале. Статья «Этюды цветов М. А. Врубеля. 1886–1887» стала его дебютом в журнале и его первым значимым высказыванием о художнике, а работы «Врубель и Фортуни» и «Брюллов — Врубель» 1993 и 2003 года соответственно — его финальными выступлениями. В «Искусствознании» оказались напечатанными концептуально главные, но не единственные тексты о Врубеле; помимо них Алленов издал о живописце отдельную монографию и опубликовал статьи в «Юном художнике» и «Артхронике». Свое первое принципиальное исследование о творчестве Венецианова «Образ пространства в живописи

“a la натура”. К вопросу о природе венециановского жанризма» Алленов тоже опубликовал в «Искусствознании» (1983), но вернулся к этой теме на страницах совершенно других изданий — сборников «Сон — семиотическое окно» (1993) и «Введение во храм» (1998). Единственный сюжет, который автор разворачивает лишь в приделах «Искусствознания» — это исследование портретной концепции К. Сомова — одноименной статьей (1981) Алленов исчерпал и закрыл для себя эту тему. Часть интересов исследователя оказывается вообще не отражена в журнале: Алленов не напечатал здесь ничего о Машкове, Федотове, Борисове-Мусатове, Сурикове или, например, о волновавшей его на протяжении длительного времени теме судеб венецианского колорита в русском искусстве.

Несмотря на отсутствие «сценария» в выступлении автора на страницах «Искусствознания» представляется, что размещенные здесь статьи можно рассмотреть, как своего рода текст, в первую очередь потому, что первые четыре из них относятся к периоду очень большой научной активности Алленова, выходят с одинаково небольшими промежутками и могут иллюстрировать один разворачивающийся круг исследовательских идей. А две последние работы возвращают нас к теме первой публикации автора в журнале, тем самым продолжая и завершая «трилогию» о Врубеле, созданную Алленовым на страницах «Искусствознания».

Поэтому в настоящей статье мы попытаемся увидеть сквозные темы, своего рода лейтмотивы работ автора, собранных в журнале, проследить их метаморфозы и хитросплетения в пределах обозначенных шести статей[1]. Публикации, представленные в журнале, будут свидетельствовать о становлении и манифестации одного из самых ярких методов исследования русского искусства XIX — начала XX века.

1 Кроме шести рассматриваемых статей М. М. Алленовым в «Советском искусствознании» № 23 (1988) была напечатана обширная рецензия на книгу Г. Г. Поспелова *Karo-Bube. Aus der Geschichte der Moskauer Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, вышедшую в Дрездене в 1985 году. Публикация этой рецензии во многом была гражданским поступком со стороны автора, так как она делала заметной для профессионального сообщества издание монографии Поспелова, вышедшей после того, как защита его докторской диссертации по «Бубнобому валету» (1983) не была утверждена ВАК по идеологическим причинам (русское издание книги удалось выпустить только в 1990 году, а повторная защита докторской прошла в 1991-м). Художники «Бубнового валета», за исключением И. Машкова, не входили в сферу непосредственных научных интересов М. М. Алленова, однако рецензия содержит интересные положения относительно контекстов бытования картин бубновалетовцев и натюрмортного подхода к натуре как к явлению. См.: *Алленов М. М.* [Рец.] *Pospelow G.* Karo-Bube. Aus der Geschichte der Moskauer Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dresden: VEB Verlag der Kunst Dresden, 1985 // Советское искусствознание. 1988. № 23. С. 357–368.

1. М. М. Алленов. Конец 2000-х
Фото: Екатерина Алленова
Архив семьи Алленовых

***

В первой статье «Этюды цветов М. А. Врубеля. 1886–1887», обращаясь не к законченным произведениям художника, а к его этюдам, Алленов программно утверждает, что будет изучать формотворчество художника и берет себе в союзники самого живописца, превращая высказывание Врубеля «форма — есть главнейшее содержание пластики» в афоризм и руководствуясь им с первых страниц работы [6, с. 194].

Главным открытием автора становится то, что в изобразительной системе Врубеля отсутствует привычное разделение на форму и пространство, в ней нет внешней по отношению к предмету среды. Пространство строят сами изображенные структуры, определяя его форму, вскрываясь и развертываясь в глубине предмета, а за его пределами «являясь не более, чем резонатором» изображенного [6, с. 199]. (Ил. 2.) Алленов приходит к выводу о том, что «единицу построения у Врубеля составляет пространственный интервал между отдельными участками поверхности, а не сама эта поверхность» [6, с. 205]. Автор подчеркивает созидательное значение пустот и промежутков, наделяет пространство деятельной функцией моделирования формы. Однако удержание в поле зрения предмета изображенного таким образом требует особого напряжения, ибо он ускользает, исчезает «в лабиринте интервалов между гранями пространственных планов» [6, с. 200].

Здесь в анализе Алленова возникает еще один важный мотив — тема особого зрения, «драматизированного восприятия» [6, с. 205]. В данном случае автор описывает его как усилие смотрящего сличать изображенные объекты с их привычным обликом, так как у Врубеля они «даны нашему созерцанию не столько в качестве самих предметов, сколько в качестве вероятности предметов, готовых в любой момент спрятаться, прикинуться снова непонятным капризным узором» [6, с. 201]. Изображение цветка, формы которого являют собой фантазию, прихоть природы тем самым не основано на узнавании и требует от зрителя особой способности «собирать» предмет из хитросплетения линий, противостоя воле художника, «растворяющего» этот предмет в графическом узоре. (Ил. 3.) В анализе врубелевских цветов Алленов обостряет выход художника «за пределы круга повторяемости», интерпретируя это как экзистенциально опасный эксперимент, ибо чем сосредоточеннее мы «вникаем в строение цветка, тем отчетливее заглядываем в бездну, в стихию неповторимого» [6, с. 203]. Губительным называется

2. Михаил Врубель. *Белый ирис* 1886–1888. Бумага, акварель, графитный карандаш. 24,1 × 16 Национальный музей Киевская картинная галерея

3. Михаил Врубель. *Орхидея* 1886–1888. Бумага, акварель, графитный карандаш. 24 × 15,7 Национальный музей Киевская картинная галерея

само погружение в материю прихотливо-индивидуального, визуализированную в графической абстракции. С другой стороны, рисунок лепестков или строения цветка являет собой феномен «невоспроизводимости. Бытие предмета в таком изображении переживается на фоне его небытия, смертности... Перед нами не столько изображение цветка, сколько “в память о цветке”, заставляющее пережить не прелесть момента, а трагизм его» [6, с. 206]. В обоих случаях графическая абстракция связывается автором с образом Ничто, разрушения формы, смерти. Темы моделирующей функции пространства, особого зрения и связи графической абстракции с образом смерти будут развиваться и в следующих текстах Алленова на страницах журнала.

Спустя два года в статье «О некоторых особенностях композиционного построения картины Александра Иванова “Явление Мессии”»

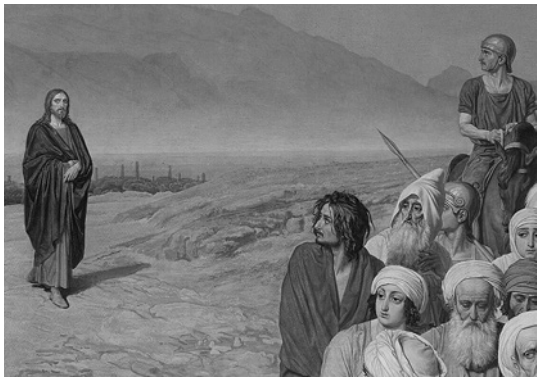
4. Александр Иванов
Явление Христа народу
1837–1857
Холст, масло. 540 × 750
Фрагмент: *Апостолы и сомневающийся*
Государственная Третьяковская галерея

5. Александр Иванов
Явление Христа народу
Фрагмент: *Раб и дрожащие*

исследователь обращается к анализу творчества мастера, определяющего противоположный по отношению к Врубелю «полюс» русского искусства. Алленов рассматривает не принцип формообразования художника на примере графических эскизов, а сюжетное построение огромной живописной работы, однако в основе этого прочтения ивановского полотна снова лежит анализ пространственных интервалов теперь уже между действующими лицами картины.

Поскольку движение и положение фигур относительно Христа подчинено одной идее обращения, автор трактует все пространство картины как «систему дискретных фрагментов... целенаправленного движения», а фигуры представляет как «ряд скульптур из некого храма, где каждая из них пребывала в своем пространстве — портале, нише, у колонн, — перенесенные в пустое пространство сцены... как улитки свои раковины, они принесут в любое новое внешнее окружение эти внутренне присущие им пространства» [4, с. 139, 140]. (Ил. 4, 5.) В этом описании наглядно выявлен принцип взаимодействия формы и пространства, описанный Алленовым в предыдущей статье как метод Врубеля: «...пространство свернуто в форму и за ее пределами является не более, чем резонатором формы» [6, с. 199]. Как бы продолжая свою

6. Александр Иванов
Явление Христа народу
Фрагмент: *Дрожащие и фарисеи*



7. Александр Иванов
Явление Христа народу
Фрагмент: *Фарисеи и Христос*

мысль в статье, изданной через два года и уже посвященной Иванову, автор пишет: «Примат разнокачественных пространственных ощущений, внушаемых пластикой фигур, подавляет физическое ощущение пространства как внешней, не зависимой от наполняющих предметов среды» [4, с. 140]. Следствием этого становится выявление в картине Иванова пространственных изломов и диссонансов, фрагментов разной степени плотности, разряженности и напряженности, обнажение конструкции, телескопически раздвигающей одни участки картины и сжимающей, уплощающей другие. (Ил. 6, 7.)

Инспирированное анализом этюдов Врубеля, выявление скрытых механизмов построения работы Иванова демонстрирует картину, как произведение, в своей пространственной сложности не только превосходящее большие полотна Врубеля, как, например, «Сирень», но и сопоставимое с принципиально другими произведениями искусства, как фасады храмов французской готики или римского барокко. На это наталкивает сам выбор и регистр слов, используемый Алленовым для стилистического описания картины Иванова. «Одновременно с тем, как пейзаж фона получил глубину в перспективе, он стремительно ушел в высоту... Существенно при этом, что раздвижение пространственных

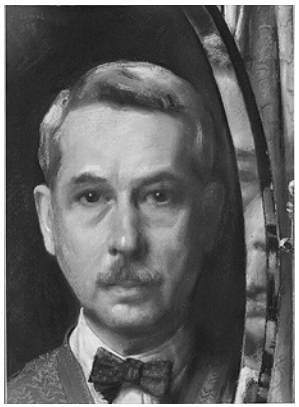
сфер как бы ярусами ввысь по вертикали создает противовес глубинному току пространства, то есть замыкает глубину подобно некому силовому полю или идеальной незримой преграде» [4, с. 149].

Храмовые аллюзии в метафорическом строе этой статьи Алленова не случайны. Принципиальным изменением по отношению к трактовке пространства у Врубеля является то, что в картине Иванова Алленов выявляет его новую функцию: пространство моделирует не только форму, но и «внепространственные, а именно — нравственные представления, ибо... форма пространственного бытия персонажа выступает смыслообразующим фактором характеристики» [4, с. 139].

В финале статьи о пространстве ивановской картины у Алленова возникает новый образ, ставший на длительное время значимым инструментом для исследователя и важный с точки зрения темы настоящей статьи. Это — образ зеркала. Он рождается из рассуждений о сложной пространственной структуре картины, о грани, преграде, существующей внутри нее. Алленов, с одной стороны, называет всю «пространственную структуру изображения» неким магическим зеркалом, а с другой — говорит о том, что в иллюзорной глубине картины, в и вне которой маячит Христос, «как бы стерта грань между есть и кажется — “своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок”», — то есть помещает зеркало внутрь картины [4, с. 152].

В следующей статье — «О портретной концепции Сомова» — образ зеркала играет центральную роль и связывается с философским осмыслением автопортрета как жанра. (Ил. 8.) В качестве главной цели этого текста Алленов видит аналитическую реконструкцию формальных средств, которыми Сомов в своих портретах неизменно достигал парадоксальной «внереальности» в изображении модели, в силу чего главной характеристикой лиц на портретах Сомова стало определение маски, «оболочки, за которой пустота — синоним смерти и тлена» [5, с. 165].

Внимание Алленова привлекают многочисленные автопортреты Сомова, в работе над которыми, как полагает исследователь, художник формулирует принципы изображения человеческого лица. Автор предлагает некую классификацию жанра, согласно которой любой автопортрет можно отнести к типу, определяемому как «я в мире» или «я в зеркале». Автопортреты Сомова, по мнению Алленова, в полной и даже гипертрофированной степени обладают характеристиками произведений второго типа, где «зеркало является материальным носителем идеи тождества всякого настоящего с уже бывшим и известным» [5, с. 170].



8. Константин Сомов. *Автопортрет в зеркале.* 1928
Бумага, пастель.
37,2 × 26,8
Музей Эшмола, Оксфорд

9. Константин Сомов
Автопортрет. 1909
Бумага, акварель, гуашь. 45 × 28
Государственная Третьяковская галерея

10. Константин Сомов
Портрет А. Блока. 1907
Бумага, графитный карандаш, гуашь, цветной карандаш. 38 × 30
Государственная Третьяковская галерея

Чертами автопортрета этого типа Алленов называет фиксированность позы модели, неконтактность взгляда и своего рода паралич волевых импульсов, которые приводят к эффекту, названному автором «внесобытийностью» автопортретов «я в зеркале», поскольку «перед зеркалом человек никогда не является личностью» [5, с. 178]. (Ил. 9.) Все лица, а значит — и герои, на портретах Сомова «лишены интенциональной направленности за свои собственные пределы» [5, с. 175].

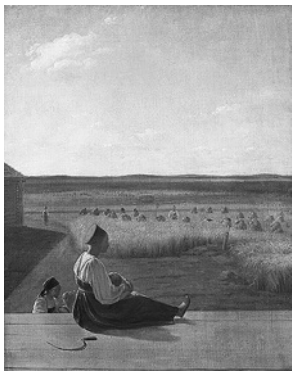
Парадоксальность портретной концепции Сомова, вскрытая Алленовым, состоит в том, что зеркало, предмет, который «с ренессансных времен служил синонимом реалистически правдоподобного отображения действительности», превращается если не в орудие умерщвления изображаемого, то как минимум выключения, изъятия его из реальности [5, с. 172]. Причину этого Алленов находит в том, что «сомовская зеркальная иллюзия — графического происхождения, она воссоздана из графической абстракции и существует в контексте графической абстракции» [5, с. 172].

Превращение лица на портрете в род графической абстракции таится в особой отражательной способности сомовского зеркала. Алленов

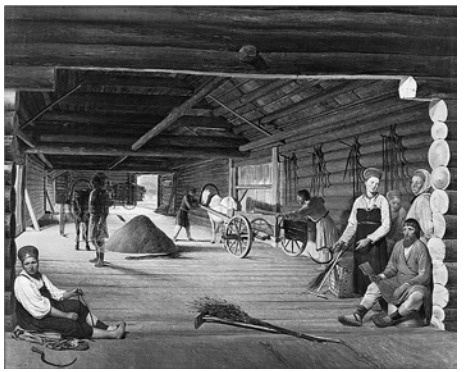
11. Неизвестный художник (Григорий Сорока ?). *Отражение в зеркале.* 1850-е
Холст, масло.
41,3 × 38,5
Государственный Русский музей

12. Алексей Венецианов *Жнецы*. Середина 1820-х
Холст, масло. 66,7 × 52
Государственный Русский музей

13. Алексей Венецианов. *Сон пастушка.* 1823–1826
Дерево, масло.
27,5 × 36,5
Государственный Русский музей



14. Алексей Венецианов *На жатве. Лето.* 1826
Холст, масло. 60,6 × 49
Государственная Третьяковская галерея



15. Алексей Венецианов. *Гумно*. 1823
Холст, масло. 66,5 × 80,5
Государственный Русский музей

указывает на то, что художник «проводит весьма тонкую манипуляцию со зрительским восприятием», поскольку «его зеркало отражает только предметы, не отражая одновременно, как то положено зеркалу, пространства, в котором живет предмет» [5, с. 173]. Лица, изъятые из пространственного контекста, приобретают черты графической абстракции так же, как ею становились неузнаваемые в своей уникальности цветы на акварелях Врубеля, описанные Алленовым в статье 1977 года.

В обоих случаях эта искусно сотканная поверхность лепестков или лиц трактовалась Алленовым как тонкая оболочка, в графических узорах которой проступает пугающее Ничто. С уже цитированным пассажем из статьи «Этюды цветов М. А. Врубеля» — «чем сосредоточеннее вникаем в строение цветка, тем отчетливее сознание, что мы заглядывам в бездну» — соотносится сформулированная Алленовым портретная концепция Сомова: «Модели сомовских портретов — маски не в силу прибавления к облику человека маски сверх лица... а в силу вычитания из целостности человеческой индивидуальности собственно личности, вследствие чего остается лишь природная личина человека, телесная оболочка, дальше которой нет ничего — пустота, природа, смерть...» [6, с. 203; 5, с. 178]. (Ил. 10.) Автор не заканчивает на этом ряд и продолжает его еще одним синонимом, находя для этой пугающей пустоты предметное воплощение — «погасшее зеркало с осыпавшейся амальгаммой» [5, с. 178].

Зеркало с противоположной отражательной способностью, в первую очередь воссоздающее соединенные пространства и перспективы, оборачивающее вспять даль, видится Алленовым как своего рода магический кристалл в художественном мире другого живописца — Венецианова, который исследователь описывает спустя два года в своей следующей статье в журнале — «Образ пространства в живописи “a la натура”. К вопросу о природе венециановского жанризма».

Анализируя работу «Отражение в зеркале», ныне приписывающуюся Григорию Сороке, а в 1983 году, на момент издания статьи, считавшейся картиной Венецианова, Алленов пишет так: «...тема разомкнутости, проницаемости границ, магия пространственной иллюзии, отвердевшей в предметности, нашла свое совершенное метафорическое претворение в картине Венецианова “Отражение в зеркале”» [3, с. 143]. (Ил. 11.) По контрасту со статьей, посвященной Сомову, этот текст Алленова — гимн пространственным ценностям в мире Венецианова, в котором отменено само понятие границы. В интерпретации исследователя художественная

система Венецианова, как и универсум ивановской картины, выстроена из значимых пауз. «Наполненная светом тишина пространств интервалов, роль пустот ... здесь равна или даже превосходит роль членящих и противостоящих току пространства предметных границ» [3, с. 137].

Однако, если в картине Иванова Алленов видел сложное «готически-барочное» противоборство пространств, принесенных «на плечах» разномасштабных героев, то в работах Венецианова он подчеркивает слиянность этих интервалов и пауз в пространственное целое, которое, скорее, охраняют, но никак не дробят или искажают герои. «Пространственные ценности рождаются в тишине или вернее тишиной... всякий жест с кратковременной, исчерпывающей себя с уяснением побудительного мотива направленностью является для зрения тем, чем для слуха является шум, в отличии от звука... Поведение венециановских персонажей таково, будто они озабочены тем, чтобы не спугнуть чуткий “сон” пространства» [3, с. 128]. (Ил. 12, 13.)

В описании Алленова герои работ Венецианова как будто поклоняются пространству, залитому светом, занимающему центр картин и одновременно раскрытому во все стороны. В изображении автора статьи оно более всего похоже на ротонды идеальных храмов с полотен кватроченто. Алленов даже подчеркивает, что его дефиниция «пространственноцентричной» системы у Венецианова имеет своей точкой отсчета ренессансную картину, утверждая, что «Средоточием перспективной модели мира в классической живописи был человек... У Венецианова целью перспективизма явился сам образ пространства в его основном модусе — протяженности» [3, с. 136]. (Ил. 14.)

Ценность пространства, которую обнаруживает в картине Иванова и художественном мире Венецианова Алленов, воплощает в себе этические ценности. И если импульсивность и разноречивость развития пространства в картине «Явление Христа народу» говорит о нелинейности пути ищущего, то спаянность воздуха в работах Венецианова связывается Алленовым с коллективными чаяниями. Исследователь именует его образом «бытия абсолютной, непреходящей этической значимости, поскольку запечатленная в нем сфера частной интимной дружественности и солидарности объективно противостоит всякой несвободе, любому *mot d'orde* деспотического режима...» [3, с. 144]. (Ил. 15.)

Восприятие каждой из пространственных систем, анализируемых Алленовым, требует особым образом настроенного зрения. В статье о цветах Врубеля автор именует нужную оптику «драматизированным

зрением», постоянно сличающим невоспроизводимое и повторяющееся. В работе о Венецианове называет необходимый прием «обнимающим зрением», способным «не упираться в поверхность и границу формы предмета, а видеть ее в движении целого» [6, с. 205; 3, с. 136, 137]. В том, как описывает этот зрительский навык Алленов видно, что он формулирует его от противного по отношению к тому, который, в его интерпретации, предлагает, упершийся в поверхность изображенного лица, Сомов.

Тема особого художнического зрения становится лейтмотивом статьи Алленова 1993 года «Врубель и Фортуни». В научном наследии автора этот текст можно назвать одним из наиболее значимых, в нем поднимается целый круг проблем — от разницы самосознания художника виртуоза в Европе и России до несовпадения в понимании живописных ценностей разными поколениями отечественных мастеров. Центральный вопрос будет сформулирован, исходя из того же высказывания Врубеля «форма — есть главнейшее содержание пластики», которое определяло фокус рассмотрения графических произведений художника в статье Алленова 1977 года [6, с. 194]. Но если там автор сосредоточился на самом рождении формы из пространства, на форме и пластике, то в статье о Врубеле и Фортуни он развернуто анализирует возможность как дихотомического, так и синонимического соотношения понятий формы и содержания. Меня же в этом тексте сейчас будут интересовать только метаморфозы исследовательских вопросов и тем, пришедших в него из более ранних работ Алленова, напечатанных в «Искусствознании».

Ненадолго автор возвращается, например, к теме взаимоотношений формы и пространства, характеризуя зрительную картину мира Врубеля как «“вибрации пространства”, представляющего собой подобие “насыщенного раствора”, в котором некие сотрясения разной силы производят кристаллизацию пространственной субстанции в предметную форму. Эта чуткая пространственная среда представляет собой метафору тончайшей восприимчивости душевного эфира, где всякая форма, всякое ее конфигурирование — всегда некое душевное событие — потрясение» [2, с. 54].

Приведенный пассаж продолжает и развивает анализ формообразования в художественной системе Врубеля, начатый Алленовым в статье 1977 года. Однако важное уточнение касается того, что пространственная среда мыслится теперь как душевный эфир, где любой сдвиг

и конфигурирование формы является потрясением. До этого способностью передавать душевные события Алленовым наделялось только пространство картины Иванова, но никак не среда в работах Врубеля, рождающая драгоценности и цветы, как почти абстрактные формы прекрасного. (Ил. 16–17.) Говоря теперь не только о ранних акварелях Врубеля, но и о мире его картин, где существуют Гамлет, Демон, Фауст, Пан, Алленов характеризует пространство, создаваемое художником, как чуткое к мессианским ожиданиям и предвестникам вселенских катастроф. В этой точке пространство Иванова и Врубеля оказываются взаимообратимы.

Подобный способ видения формы и пространства есть результат особой работы зрения художника, анализу которого Алленов уделяет большое внимание. Как уже упоминалось, в статье 1977 года он называл зрение Врубеля «драматизированым». В тексте 1993 года исследователь говорит о том, что художник на всем пространстве изображения «культивирует эффект пристального зрения, превращает его в принцип видения целого, всей зрительной картины мира» [2, с. 52]. Эта напряженная, «демоническая пристальность взгляда» становится новым по отношению к описанному в статье 1977 года способом удержать предмет в поле зрения, не дать ему соскользнуть и исчезнуть «в лабиринте интервалов между гранями пространственных планов» [2, с. 53; 6, с. 200]. Усилие, названное в тексте 1993 года «пристальным зрением», не позволяет предмету в мире Врубеля оставаться «до конца неизведанным, ускользающим явлением», каким сам Алленов описывал его в работе 1977 года [6, с. 205].

Ученый обращает внимание на то, что художник находит пластическую форму для выражения этого усилия: широко распахнутые и как бы замершие глаза героев. «Предпосылкой вхождения взгляда во внутренний лабиринт сложных объемно-пространственных структур, как со стороны художника, так и со стороны зрителя, является напряженная, демоническая пристальность, сосредоточенное внимание. Им... Врубель наделяет и героев своих произведений, глаза которых становятся как бы органами не столько зрения, сколько душевного слуха...» [2, с. 53]. (Ил. 18.)

В статье 2003 года «Брюллов — Врубель» Алленов говорит о зрении как о преображающей и даже разящей силе. «У Врубеля ужасающий своей безмерностью, как сама Смерть, гибельный сюжет свертывается, исчезает в неподвижной точке, в которой буквально сосредотачивается,

16. Михаил Врубель. *Кампанулы*. 1904
Бумага, графитный карандаш.
33,3 × 19,8
Государственный Русский музей

17. Михаил Врубель. *Кампанулы*
1904. Бумага, графитный
карандаш. 33,2 × 19,8
Государственный Русский музей

в которую упирается взор его персонажей» [1, с. 130]. Этот упершийся в формы, свернувшийся в точку взор в своей интенции являет полную противоположность «обнимающему зрению», которым учил видеть все предметы Венецианов, и о котором, как о части его педагогической доктрины, писал в своей статье 1983 года Алленов [3, с. 136].

В последнем, напечатанном в журнале тексте Алленова о Врубеле художник вновь представлен в паре с другим мастером-виртуозом. На этот раз им оказывается Брюллов. Примечательно, что Алленов находит такую постановку вопроса, которая дает ему возможность соединить внутри одного текста фигуры художников первой половины

и конца XIX столетия, произведения и методы которых, он обычно анализировал порознь. Автор соединяет их тем, что оба художника причастны судьбам идеи красоты: из наследия Брюллова вырастает академизм, с поздней фазой развития которого связано формирование Врубеля. Гений Врубеля здесь вновь назван принадлежащим миру сумрака, в силу графической природы своего таланта, ибо «творимая искусством живописца красота в самой субстанции изображаемого мира, пораженного обреченностью небытия, никак не обоснована... когда орнаментальная бесконечность образует самый предмет, изобразительный мотив, то в него обязательно вплетаются символы, эмблемы всепоглащающего Ничто...У Врубеля красота обретается под знаком смертности, небытия» [1, с. 126–127]. Однако тут же, в пределах этого же текста Алленов показывает возможность осуществления и другого сценария: «У Брюллова красота явлена... под знаком победоносного торжества над смертностью, она... принадлежит изображаемому миру, представленному в минуту крушения, но воскрешенному кистью живописца в его собственной, ему присущей красоте» [1, с. 126]. (Ил. 19.)

Искусство академизма, лежащее, по мысли Алленова, между творчеством Брюллова и Врубеля, любое, даже ужасное зрелище должно претворять в прекрасное. С того момента, как исследователь «обрамляет» этими фигурами развитие академизма, больше всего его внимание занимает момент транспозиции губительного в упоительное, прекрасного в смертоносное, форма, в которой совершается эта метаморфоза.

В стадиях превращения прекрасной гибели в губительную красоту принципиально важным для него становится момент одновременности создания «Погребения в цветах» П. Сведомского и «Девочки на фоне персидского ковра» Врубеля, в которых образ умерщвляющей красоты явлен в одном случае через сюжет, а в другом «воссоздан в самой живописи, определяет состояние живописной материи, т. е. переведен на уровень символического обобщения» [1, с. 136]. (Ил. 20, 21.) Проникновение губительной красоты с сюжетного уровня на уровень формообразования совершается в картине Врубеля в образе цветка.

К тому же 1886 году, что и картины «Погребение в цветах» и «Девочка на фоне персидского ковра», относится начало работы Врубеля над рисунками и акварелями с изображением цветов, которым была посвящена первая статья Алленова, напечатанная в журнале. Круг разговора о Врубеле на страницах «Искусствознания» замыкается, соединив в последнем тексте через «мост» академизма две территории его

18. Михаил Врубель. *Демон поверженный.* 1902
Холст, масло. 139 × 387
Фрагмент
Государственная Третьяковская галерея

19. Карл Брюллов. *Последний день Помпеи.* 1833
Холст, масло. 456,5 × 651
Фрагмент
Государственный Русский музей

исследований: мир Брюллова, Иванова и Венецианова — мир пространственных и одновременно этических ценностей, и творчество Сомова и Врубеля — мастеров серебряного века, приверженцев той графической абстракции, за которой разверзается Пустота, притягивающее Ничто.

***

Что же дает нам прочтение статей Алленова, напечатанных в «Искусствознании», как единого текста? Как мы можем описать его внутреннюю интригу и развитие авторского метода? Автор обращается к произведениям разных мастеров, но объектом его внимания на протяжении всего «текста» остается пространство и пространственный интервал, которые он, вслед за художником, рассматривает в принципиально разном приближении: то почти вплотную, теряя очертания границ и изображенных предметов, то издалека, обнимая пространство целиком.

В первой статье, которую можно назвать «экспозицией текста», автор находит своего героя — открывает нам пространственный интервал

20. Павел Сведомский. *Погребение в цветах.* 1886
Холст, масло. 150 × 260
Фрагмент
Национальный музей Киевская картинная галерея

21. Михаил Врубель. *Девочка на фоне персидского ковра.* 1886
Холст, масло, 104 × 68
Национальный музей Киевская картинная галерея

как единицу построения произведения. Здесь же Алленов утверждает связь между его художественным выявлением и превращением произведения в графическую абстракцию, делающую зримой разрушение формы.

Во второй статье, посвященной картине Иванова, автор, напротив, наделяет обширное, представленное в своей целостности пространство способностью моделировать нравственные представления, а положение формы в пространстве связывает с этическим смыслом. Вследствие этого в тексте возникает понятие границы, обостряется внимание к тому, где она пролегает и как изображенные герои располагаются относительно нее. Автор расслаивает пространство на качественно разные участки, обнаруживая среди них мир видения, картину в картине, магическое зеркало. В первый раз образ зеркала возникает в тексте как часть метафоры. Но в следующих двух статьях природа отражения становится ключом к пониманию портретной концепции Сомова и жанризма Венецианова.

Алленов анализирует картины художников с включением зеркала, которое делает зримым и сразу же поляризует творческие методы мастеров, разнящиеся способностью к изображению пространства. Сомовское зеркало его не отражает: оно предельно точно фиксирует лишь оболочку предмета и превращает изображенное в графическую абстракцию, за которой — мы возвращаемся к началу авторского «текста» — стоит небытие. Зеркало в мире Венецианова, в интерпретации Алленова, напротив, обращает нас к ценностям пространства и социальной общности, что делает этот фрагмент «текста» созвучным разговору о картине Иванова. Далее исследователя вновь притягивает полюс индивидуального, и в статье 1993 года он возвращается к миру Врубеля. В этом тексте автор как будто бы пытается предать пространству художника свойства картины Иванова, ищет путь, чтобы «транспонировать» одну пространственно-этическую систему в другую.

Наконец, последний «отрывок» — статья 2003 года о Врубеле и Брюллове — в общем «тексте» играет роль послесловия и объясняет саму возможность этого «транспонирования», сопряжения полюсов, которые до этого Алленов рассматривал поочередно.

Библиография

1. *Алленов М.* Брюллов — Врубель // Искусствознание. 2003. № 2. С. 125–137.

2. *Алленов М.* Врубель и Фортуни // Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3 . С. 41–57.

3. *Алленов М. М.* Образ пространства в живописи «a la натура»: к вопросу о природе венециановского жанризма // Советское искусствознание'83. № 1 (1984). С. 123–146.

4. *Алленов М. М.* О некоторых особенностях композиционного построения картины А. Иванова «Явление Мессии». // Советское искусствознание'79. № 1 (1980). С. 136–156.

5. *Алленов. М. М.* Портретная концепция К. Сомова. // Советское искусствознание'81. № 1 (1982). С. 160–181.

6. *Алленов М. М.* Этюды цветов М. Врубеля (1886–1887) // Советское искусствознание'77. № 2 (1978). С. 191–209.