

A black and white photograph of a library shelf filled with books. The books are arranged in three rows on the shelf. The top row shows a variety of book spines, some with decorative patterns. The middle row features a large number of uniform, light-colored books with dark bands. The bottom row consists of several dark-colored books with prominent gold or light-colored lettering on their spines. The word 'РЕЦЕНЗИИ' is overlaid in the center of the image in a bold, black, sans-serif font.

РЕЦЕНЗИИ

**История русского искусства.
В 22-х томах. Том 14.
Искусство первой трети
XIX века**

Редактор-составитель Г.Ю. Стернин

Москва: Северный паломник, 2011



Евгения Кириченко

Вышел 14-й том «Истории русского искусства», посвященный одному из самых ярких периодов истории отечественной культуры – первой трети XIX столетия. Для Государственного института искусствознания, подготовившего очередной том (очередной – в соответствии с собственным, разработанным в Институте, планом), создание подобного рода фундаментальных трудов является приоритетной и в большой мере привычной традицией. Подготовленные в последние годы в Институте искусствознания тома «Истории русского искусства» можно считать четвертым изданием в ряду обобщающих трудов, посвященных нескольким видам изобразительного творчества, и вторым в ряду комплексных исследований, рассматривающих пластические искусства совместно с музыкой, балетом, музыкальным и драматическим театром, сценографией.

Можно расширить перечень родственных изданий, если вспомнить, что в свое время сотрудники того же Института подготовили уникальный по широте охвата материала многотомный труд «История европейского искусствознания». В этой фундаментальной работе рассматривается история изучения всех видов творчества в основных европейских странах, в том числе и в России, от античности до XX века включительно.

Инициатором, вдохновителем и человеком, принимавшим самое деятельное участие в реализации первых комплексных исследований, по праву следует считать Игоря Эммануиловича Грабаря. Им была задумана и под его общей редакцией частично осуществлена в 1908–1915 годах в московском издательстве И.Н. Кнебеля многотомная «История русского искусства», посвященная архитектуре, живописи и скульптуре со времени принятия Киевской Русью христианства до современности. Материал в томах разделялся по видам искусства и по

хронологии. До революции 1917 года из запланированных девяти томов удалось выпустить шесть.

Содержание вышедших томов распределялось следующим образом. Первые четыре тома посвящались истории архитектуры. Тома I и II – зодчеству допетровской эпохи, из них том II – России и Украине, том III – петербургской архитектуре XVIII и XIX веков, IV – московскому зодчеству барокко и классицизма и русской архитектуре после классицизма. В V томе описывалась история скульптуры, включая творчество ваятелей начала XX века – А.С. Голубкиной, А.Т. Матвеева, П.П. Трубецкого, С.Т. Коненкова. Том VI, имевший подзаголовок «История живописи. Том I», рассказывал о живописи допетровской эпохи со времени принятия Русью христианства до середины XVII века.

На этом издание прекратилось из-за событий, повлекших за собой кардинальные изменения в жизни страны: падение династии Романовых, установление советской власти и начало Гражданской войны. Из-за этих же событий четвертый том вышел в урезанном виде. Удалось издать лишь первый выпуск о московской архитектуре первой половины XVIII столетия. Выходу в свет следующих двух выпусков, характеризующих архитектуру Москвы второй половины XVIII и XIX столетий, а также изданию VII, VIII и IX томов о русской живописи второй половины XVII – начала XX века воспрепятствовали только что упомянутые социально-политические катаклизмы вселенского и всероссийского масштаба.

К новой попытке осуществить задуманное в начале XX столетия И.Э. Грабарь вернулся четыре десятилетия спустя, уже будучи директором Института истории искусств Академии наук СССР, основанного опять-таки во многом благодаря его инициативе и усилиям в 1944 году. В результате проделанной коллективом молодого института огромной исследовательской работы была создана концепция, структура и содержание нового фундаментального труда в 12 томах. Первоначально исследование предполагалось закончить 1941 годом, т. е. довести его до начала Великой Отечественной войны. Десятилетие спустя грандиозное начинание было успешно завершено, даже с перевыполнением первоначально разработанной программы. В 1964 году вышел в свет дополнительный, ранее не запланированный XIII том, повествующий об истории искусства времени Великой Отечественной войны.

Видовое наполнение второго издания многотомной «Истории русского искусства» осталось прежним: архитектура, живопись, скульптура, прикладное искусство. Сохранялся также принцип рассмотрения отдельных видов искусств в хронологической последовательности. Однако изменился принцип группировки материала самого искусства. В каждом из томов рассматривался не какой-то один определенный вид искусства того или иного отрезка времени, а все четыре вида на определенном историческом этапе. И это нельзя не оценить в качестве

большого методологического завоевания разработчиков структуры замечательного труда, поскольку такой способ представления материала позволял создать широкую и цельную картину общего состояния искусства в каждый из рассматриваемых периодов.

Обоснованность включения в рецензию на последнее издание «Истории русского искусства» краткой исторической справки о предшествующих изданиях родственного типа косвенно подтвердили и даже как бы одобрили авторы Вступления к первому тому второй, советской версии «Истории русского искусства». Предисловие к этому тому, вышедшему «под общей редакцией академика И.Э. Грабаря, члена-корреспондента АН СССР В.Н. Лазарева и члена-корреспондента Академии художеств СССР В.С. Кеменова», призванное объяснить замысел и содержание предпринимаемого издания, начиналось с краткой характеристики одноименного труда дореволюционной поры. Таким способом редколлегия подчеркивала преемственную связь нового замысла с предшествующим, не получившим завершения многотомником. При этом авторы предисловия одновременно указывали на неизбежные, вызванные конкретно-историческими обстоятельствами отличия двух изданий, обусловленные не только развитием науки, но также причинами иного рода – идеологическими.

Именно это обстоятельство побуждает меня, в свою очередь, указать на связь программы новой, теперь уже 22-томной версии предпринимаемого труда (автор идеи и концепции последнего издания – покойный директор Института искусствознания А.И. Комеч) со своим знаменитым предшественником. Авторами текстов третьего издания, как и в свое время второго, выступают, за единичными исключениями, научные сотрудники Государственного института искусствознания.

Прежде чем перейти к анализу содержания 14-го тома «Истории русского искусства», считаю необходимым сказать несколько слов о двух упомянутых мною фундаментальных работах, также созданных сотрудниками Института.

В 1960-е годы в ГИИ (тогда еще Институте истории искусств) одновременно с подготовкой очередных томов «Истории русского искусства» было предпринято беспрецедентное исследование. Под редакцией Б.Р. Виппера и Т.Н. Ливановой с завидной последовательностью, том за томом начала выходить «История европейского искусствознания». В 1963 году была опубликована первая в этой серии книга с подзаголовком «От античности до XVIII века». В 1965 году вышел в свет том, характеризующий развитие европейского искусствознания первой половины XIX столетия, в 1966-м – том, посвященный второй его половине. В 1969 году были опубликованы две книги, характеризующие историю искусствознания второй половины XIX – начала XX века (1871–1917). Немного раньше, в 1964 году, трудами сотрудников Института, опять-таки под редакцией Б.Р. Вип-

пера и Т.Н. Ливановой, появилась работа «Современное искусствознание за рубежом. Очерки».

«Историю европейского искусствознания» и в равной степени другую многотомную, родственную по охвату материала работу, а именно, вышедшую в четырех книгах серию исследований под названием «Русская художественная культура конца XIX – начала XX века», отличает от первых двух, грабаревских «историй» заметное расширение рассматриваемого материала и включение в орбиту исследования всех видов искусства. В двух последних из упомянутых работ, наряду с искусствами, традиционно причисляемыми к изобразительным, добавились зрелищные виды творчества (музыкальный и драматический театр), а также музыка.

В первых двух книгах четырехтомника «Русская художественная культура конца XIX – начала XX века», охватывающих отрезок времени с 1895 по 1907 год, рассматриваются: зрелищные искусства и музыка – в первой книге, изобразительные искусства, архитектура и декоративно-прикладное искусство – во второй (вышли в 1968 и 1969 гг.). В третьей и четвертой книгах, охватывающих отрезок времени с 1908 по 1917 год, описывается материал в той же последовательности: зрелищные искусства и музыка – в третьей книге, изобразительное искусство, архитектура и декоративно-прикладное искусство 1908–1917 годов – в четвертой (вышли в 1977 и 1978 гг.)

Именно такой охват материала демонстрирует и 14-й том нового издания «Истории русского искусства». Научные сотрудники, разработавшие программу и структуру третьей версии «Истории...», ощущая прямую связь с принципом рассмотрения материала в выпусках «Истории европейского искусствознания» и «Русской художественной культуры конца XIX – начала XX века», чувствовали себя продолжателями дела, преемственно связанного и с первыми двумя «грабаревскими» изданиями «Истории русского искусства». Однако продолжение никогда не бывает, да и не может быть, повторением. И в данном случае оно не стало таковым. При разработке программы нового проекта ее создатели не могли не учитывать и не принимать во внимание своеобразие структуры института, специализацию отделов и проблематику выполненных за многие годы исследований. Именно этим объясняется существенное расширение общего ряда видов искусства, подлежащих рассмотрению в новом варианте «Истории...», и, соответственно, ее содержания.

Масштаб запланированной работы в целом и 14-го тома в частности поистине грандиозен. Объем этого капитального труда составляет 110 печатных листов. Обширный текст сопровождается богатым изобразительным материалом (852 цветные и черно-белые иллюстрации), а также бесценный справочный раздел. Он включает хронологическую таблицу важнейших событий, происшедших в рассматриваемый отрезок

зок времени в России и мире и касающихся разных сфер: политики и общественной жизни, науки (в частности, философии), литературы и образования, архитектуры, изобразительного и декоративного искусства, театра и музыки. Самостоятельную ценность представляют также помещенные в конце тома список литературы, список иллюстраций и указатель имен. Все это свидетельствует о том, что работа выполнена в лучших традициях научных академических трудов. В настоящее время, когда обесцениваются фундаментальные основы науки, выше-названная особенность издания заслуживает не только самостоятельного упоминания, но и специальной похвалы.

Все вместе взятое создает не имеющуюся ни в одном из вышедших до сих пор изданий широчайшую панорамную картину *искусства пушкинской поры* (так для себя создатели этого труда обозначили его программу и содержание).

Широте картины отечественного искусства соответствует вдумчивая детализация общей проблематики. Так, главы об архитектуре столиц Российской империи Петербурга и Москвы (автор Е.А. Борисова) органично и в высшей степени содержательно дополняют главы об усадьбах (Л.А. Перфильева) и об архитектуре провинции (Е.Г. Щеболева); последнюю в свою очередь существенно обогащает ни в одной из историй искусства не фигурирующий раздел об иконостасах (В.М. Рудченко).

Главы об усадьбах и об архитектуре провинции представлены и в советской (грабаревской) версии «Истории русского искусства». Но их материал по сравнению с тем, что в настоящем томе, настолько скуден, описанные факты и явления выглядят при сопоставлении с нынешними настолько случайными и малопредставительными, что обе названные главы новой «Истории...» воспринимаются, да фактически и являются, совершенно инновационными для отечественных трудов по истории русского искусства. Более того, здесь они настолько плотно и обильно насыщены новым материалом, впервые обобщенным и собранным воедино, что представленная в них целостная картина воспринимается как подлинное открытие. Впервые включенный в главу об архитектуре российской провинции рассказ о композиции и особенностях иконостасов, которые не просто являются важнейшей составляющей, но образуют содержательное и художественное ядро церковных интерьеров, также нельзя не отметить как настоящее открытие, обнародованное в рассматриваемом издании.

То же необходимо сказать и о главе Н.В. Сиповской «Интерьеры и предметы». Исследуемый материал представлен столь разнообразно, с такой полнотой и знанием дела, что (хотя он в определенной мере присутствовал и во втором издании «Истории...») здесь, в 14-м томе, он воспринимается также как открытие.

Наконец, в этом томе впервые предметом специального рассмо-

трения стала «Церковная стенопись» (Н.Н. Исаева) и «Иконопись» (И.Л. Бусева-Давыдова). До недавнего времени росписи храмов и иконопись послепетровского времени оценивались как низкое по своим художественным достоинствам искусство, переживающее полосу упадка и потому не заслуживающее даже упоминания в общих работах по истории искусства первой трети XIX столетия. Содержательность спокойного, вдумчивого рассказа о стенописи и иконописи подтверждают сопровождающие текст иллюстрации. Наконец, то и другое, тексты и иллюстративный материал блистательно доказывают ошибочность и устарелость установившихся представлений, подвергшихся в рассматриваемом труде обоснованному пересмотру в соответствии с современным этапом развития отечественной и мировой гуманитарной науки.

Завершают раздел изобразительных искусств и архитектуры главы «Живопись и рисунок» Г.Г. Пospelова и «Искусство книжной и печатной графики» Г.Ю. Стернина. Подытоживая рассказ об этой группе глав, представляющих большую половину материалов 14-го тома, нельзя не заметить, что они написаны на основании двух принципов группировки, объединения и характеристики материала. В основе глав Е.А. Борисовой об архитектуре обеих столиц и Пospelова – о живописи и рисунке лежит монографический принцип. Каждая из этих глав состоит из общей части, содержащей краткую характеристику описываемого явления, за которой следует своеобразная череда мини-монографий о творчестве отдельных архитекторов и живописцев. Это сравнительно традиционный подход. Именно таким образом построены разделы об архитектуре и живописи во втором издании «Истории русского искусства».

Группа глав, которые посвящены архитектуре усадеб, провинции, скульптуре, церковным росписям и иконам, строится по иному принципу. За основу их «каркаса» берутся главные проблемы и особенности, отличающие тот или иной вид искусства в рассматриваемый период. Не отрицаю обоснованности и права на существование первого принципа осмысления и характеристики искусства, принципа, изначально рассчитанного на выявление особенного в общем. Но не могу не отдать предпочтения второму – группировке и рассмотрению материала того или иного вида творчества по проблемам – как принципу, более полно отвечающему специфике общих трудов, изначально требующих обобщенного подхода к подаче результатов исследований. В подобных рассматриваемому здесь 14-му тому фундаментальных трудах акцент должен быть сделан на том, что характеризует данный вид искусства в данный отрезок времени, что отличает его, превращает в неповторимое конкретно-историческое явление, в феномен, свойственный именно обозначенному в исследовании периоду. В этом отношении особенно показательна статья И.В. Рязанцева о скульптуре.

Эта глава оценивается мною как безупречная, поскольку ярко и неожиданно, по-новому представляет неоднократно описанный и как будто хорошо известный материал. Живой интерес вызывают и главы Исаковой и Бусевой-Давыдовой – уже самой темой исследования, ее абсолютной новизной, обращению к не изучавшемуся до сих пор материалу.

Заканчивая анализ той части 14-го тома, которая посвящена комплексу изобразительных искусств и архитектуры, хочется высказать пожелание включать в дальнейшем не только в главы об усадьбах и архитектуре провинции, но во все архитектурные главы и, быть может, даже в описания интерьеров, чертежи с изображениями и градостроительных планов, и планов исследуемых памятников – административных и общественных зданий, дворцов и жилых домов. Это не только повысило бы содержательность описываемого материала, но одновременно обогатило бы визуальный ряд, продемонстрировало бы единство всего комплекса иллюстраций, поскольку, скажем, текст главы о музыке и музыкальной жизни России первой трети XIX века дополнен нотными примерами.

Второй блок глав посвящен музыке и музыкальной жизни России, балету, драматическим театрам Москвы и Петербурга, театрально-декорационному искусству, театральному и городскому костюму. Их авторы, подобно авторам глав об архитектуре и изобразительном искусстве, будучи сотрудниками Государственного института искусствознания, принадлежат к числу известных исследователей, крупных и признанных специалистов в разных областях: Е.М. Левашов – в области истории отечественной музыки и музыкальной жизни, Е.Я. Суриц – в области балета, О.М. Фельдман – русского театра, как столичного, так и провинциального, М.В. Давыдова – в области театральной декорации, Р.М. Кирсанова – отечественного бытового и театрального костюма. Все главы содержательны, написаны со знанием дела, выразительно рисуют своеобразие того или иного вида искусства в двух главных художественных центрах России – Петербурге и Москве.

В соответствии с особенностями этих видов описание художественного процесса требует привлечения к его характеристике большого числа создателей художественных произведений – композиторов, либреттистов, музыкантов и певцов, балетмейстеров и танцоров. История драматического театра – не только история жизни драматических трупп в обеих столицах, но также история художественных предпочтений Петербурга или Москвы, история отечественной литературы и ее важнейшего элемента – драматургии. Это, в свою очередь, потребовало обращения к разворачивавшимся в стране и мире судьбоносным для России и Европы событиям – Отечественной войне 1812 года, заграничным походам, взятию русскими войсками Парижа, победе над Наполеоном.

Отечественная война и заграничные походы разделили единый период развития искусства, каковым справедливо считается первая треть XIX столетия, на два сравнительно самостоятельных этапа. Особенно ярко представлены эти этапы единого периода в архитектуре столиц – Москве, сожженной во время пребывания французов и возрожденной после их отхода, и Петербурга, пронизанного пафосом победы и гордостью совершенного подвига. В остальных видах искусства, включая архитектуру провинции, это различие, если иметь в виду стилевые характеристики памятников, не столь заметно. Иное дело тематика и содержание произведений: они наполнены переживанием событий военных лет.

События Отечественной войны 1812 года получили яркое и непосредственное отражение, по свидетельству О.М. Фельдмана, в драматическом театре. Как утверждает исследователь, московский драматический театр превратился в это время в национальный и народный. Возникает интерес к частной жизни и даже к жизни простонародья. Г.Г. Поспелов, в свою очередь, на примере творчества О.М. Кипренского прослеживает появление лирического портрета; художник создает серию великолепных камерных карандашных изображений целого ряда участников Отечественной войны. Особенно отчетливо новые тенденции проявились в архитектуре России, пережившей в период ампира поистине свой золотой век. В это время создаются первые проекты храмов в русском стиле и одновременно – первые павильоны в виде крестьянских изб в императорских усадебных парках в окрестностях Петербурга.

Открывает 14-й том введение. Оно написано Г.Г. Поспеловым ярко, оригинально, тонко; автор по-новому, нетрадиционно характеризует эпоху с ее сложной внутренней целостностью и цельной сложностью. Поспелов описывает две основные сферы художественного творчества, неотделимые друг от друга и одновременно противостоящие друг другу, – приватную и публичную. Отмечая общие черты в развитии стиля ампира в России, исследователь показывает особенности приватной сферы, пронизанной идиллическими настроениями, средоточием которых является дворянский дом.

Рецензируемый здесь том «Истории русского искусства», посвященный первой трети XIX века, прочтут с равным интересом и несомненной пользой специалисты-гуманитарии – историки, искусствоведы, культурологи, музыковеды, театроведы, а также все, кого интересует история России и отечественной культуры.

Глеб Поспелов

О картинах и рисунках

*Избранные статьи об искусстве
XIX–XX веков.*

М.: Новое литературное обозрение, 2013



Вера Чайковская

Многие из статей, входящих в эту книгу, я читала по мере их опубликования, еще будучи аспиранткой того самого Института искусствознания, где Глеб Геннадиевич возглавлял сектор русского искусства. А я училась в аспирантуре сектора эстетики. Но любая статья Поспелова по русскому искусству читалась мною и тогда, и гораздо позже, как подлинное откровение. Многое помнится с тех самых пор. Некогда поразила статья с «простеньким» названием «О малоизвестном наброске Врубеля». Автор не только определил, что это вовсе не «мужская» голова, как считалось, а женская, но и выяснил, чей это портрет. Впрочем, запомнилось не это. Во врубелевском наброске отсутствует один глаз. И автор убедительно показал неслучайность этой детали – Врубель не хотел, чтобы взгляд модели за ним следил во время работы. До сих пор помню охвативший меня по прочтении статьи «мистический ужас». Но и внезапное понимание неких тайных и «сакральных» моментов этого «игрового» занятия – рисования и живописания.

Неистовое напряжение душевных сил художника выражается, по Поспелову, то во врубелевском нежелании писать «зрачки» модели, то в странном словечке «Colda» на неизвестном науке языке, которым Михаил Ларионов, находясь в парижской эмиграции, пометил один из своих рисунков к блоковским «Двенадцати» (««Двенадцать» Блока в иллюстрациях Ларионова»). При чтении этой статьи я вспомнила какие-то «молитвенные бормотания» на смеси восточных языков, записанных кириллицей, тверского купца Афанасия Никитина в финале его «Хожения за три моря». Тоже знак предельного напряжения всех сил!

Для Глеба Поспелова все эти «странности» творческого духа интересны и драгоценны. В них – некая суть той тяжелейшей борьбы за

«свет», которой, как ему представляется, занято настоящее искусство.

Кстати, мотив случайно пойманного взгляда, «взгляда врасплох», проходит через всю книгу. Некогда автор на концерте Рихтера, слушая гармонические звуки рояля, неожиданно поймал «обжигающую вспышку свирепого взгляда» пианиста. И внезапно уразумел, из какого дикого хаоса рождается музыкальная стройность («Взгляд врасплох»).

По сути, вся книга – об этих борениях «крайностей» в русском искусстве и в личности российского художника. А в глубинной глубине ошутим трудный путь самого искусствоведа между крайностями «подвижничества» и «артистизма», «идиллического» покоя и исторического движения, сакрального «света» и мирной домашности...

Автор поистине многогранен, что блестяще демонстрируют статьи. По сути он искусствовед универсального толка. И музейный «практик», способный атрибутировать работу, – тот же набросок Врубеля. Или же реконструировать утраченную афишу Серова к дягилевским сезонам, которую художник «записал» портретом Иды Рубинштейн («Ида Рубинштейн. Несостоявшаяся театральная афиша В.А. Серова»). Или вежливо рекомендовать перевесить в некоторых весьма крупных художественных музеях (например, в Музее современного искусства в Нью-Йорке) картины Ларионова, повешенные «вверх ногами» («Лучизм Ларионова как предвестие кинетического искусства»). Последний вывод Поспелов делает в результате подробного анализа «лучистских» работ мастера с определенным чередованием холодных и теплых тонов.

Но он также историк искусства, охвативший в своих статьях огромный период русского искусства от романтизма XIX века до русского искусства XX и даже XXI веков (в книге есть маленькое эссе, посвященное карандашному портрету Рихтера, который выполнил на концерте друг Глеба Поспелова современный художник Юрий Злотников).

Он и теоретик искусства, ставящий какие-то наиболее острые для современного искусствознания теоретические проблемы. Положим, проблемы «базовых основ» науки («И.Э. Грабарь и современное искусствознание»). Или значение понятия «авангард» в русском искусстве («Еще раз о русском авангарде»).

Но есть нечто общее, объединяющее все статьи сборника в единое целое.

Живое лицо искусствоведа. Его особенный характер. Его страстность, его выношенная позиция, с которой порой хочется спорить. Но это как раз признак не академической «гладкописи», а парадоксального и развивающегося авторского размышления. В это размышление хочется включаться, «соразмышлять», ставить встречные вопросы.

Поспеловские статьи, порой довольно прихотливо выстроенные, всегда определяют какие-то очень важные, «горячие» проблемные

узлы, связанные с отечественным искусством и его живой, объединяющей разные исторические этапы традицией. Назову такие работы, как «“Мотив приюта” в русском искусстве конца XIX – начала XX века» или «О концепциях “артистизма” и “подвижничества” в русском искусстве XIX – начала XX века», идеи которых проходят через всю книгу.

Возникающие в сборнике образы особо ценимых автором художников практически всегда даны в некоем движении. Глеба Поспелова интересует не столько «историческое» движение, сколько движение внутреннее, почти самодостаточное в авторском желании творческого совершенства. Путь Валентина Серова от пристального «чистяковско-го» «подвижничества» к свободному «артистизму» позднего рисунка («Натурные рисунки Серова»). Путь Бориса Григорьева от расхожей «салонности» и «низовой полукультуры» цикла «Расея» к высотам артистизма в изображении артистов МХТ («“Лики России” Бориса Григорьева»). По поводу этой блестящей и по-своему смелой статьи у меня есть одна реплика. Хочется вступить за «Персидскую песню» Николая Рубинштейна в исполнении Шаляпина – она из любимейших моих исполнений. Автор и Шаляпина обвиняет в угождении стихийной «низовой культуре». Но почему бы не увидеть в этом «подвывании» и вздохах («О, если б вечно так было!») великолепно поданную «восточную» чувственность, которая тоже ведь входит в высокую русскую культуру, соотносясь с «артистическим» ее крылом?

Глубоко и проникновенно прослеживается автором «обратная эволюция» Петра Кончаловского, который от новейших течений XX века двинулся к «старым мастерам» («Петр Кончаловский»).

(Кстати говоря, сходную эволюцию к «архаической» живописной манере пережил еще один бубновалетец – Роберт Фальк. Причем в отличие от Кончаловского, чью «вершину мастерства» Поспелов, на мой взгляд, совершенно справедливо относит к началу 20-х годов, Фальк рос до последнего дня, до знаменитого «Автопортрета в красной феске», написанного в 1957 году, незадолго до смерти.)

Вообще разговор о художническом развитии в русском искусстве переломного XX века и о весьма разнообразных по внутренним мотивам примерах «обратной эволюции» нуждается в продолжении.

Лично для меня одной из самых важных стала статья, посвященная Игорю Грабарю. В ней автор формулирует бесконечно ценные для современного искусствознания постулаты, идущие от замечательного художника и искусствоведа. Необходимость у искусствоведов *творческого воодушевления*, а не холодного отстраненного взгляда. Изучение искусства в его *национальной самобытности*. И приоритет *художественного качества*.

Эти положения, как мне кажется, невероятно важны в ситуации рынка и моды, когда «качество» не учитывается вовсе, подменяясь «новизной», а национальные и индивидуально-самобытные истоки те-

ряются в общеевропейском «котле художественных приемов» (выражение Пospelова).

Все эти, идущие от Грабаря, моменты искусствоведческого анализа автор блистательно демонстрирует в статье «Русская живопись в 20–30-е годы (экскурсия по воображаемой выставке)». Пospelов отбирает работы художников советского периода по «гамбургскому счету», а не по важности исторического мотива, политическим и прочим соображениям. И с этим невозможно не согласиться!

Только мне кажется, что желание рассмотреть искусство этого времени исключительно в контексте «затворничества» и внутреннего сопротивления реалиям эпохи («натиску мира») привело к усилению моментов сурового «подвижничества» и идиллического «покоя» в ущерб свободному «артистизму» и отображению бурных ритмов исторического времени.

А ведь сам автор пишет о «параллельном» существовании и даже взаимопроникновении двух концепций времени – «застывшего» и «бегущего» – внутри традиции русского искусства («О поляризации стилей в искусстве послесредневековой Европы»).

Мне представляется, что художники советской поры не только «сопротивлялись» своей эпохе, но и подпитывались ее энергетикой.

Полные этой энергетике замечательные «Студентки» Александра Шевченко или работа Павла Кузнецова «Строительство жилого квартала в Ереване» трактуются Глебом Пospelовым как «идиллический» жанр, то есть как сценки, совершенно выключенные из потока и динамики времени. А почему бы не отнести их к разряду «празднеств» – воодушевляющего переживания радости совместного ученья, труда, отдыха, физических упражнений? Ведь именно праздничный напор насыщает многие лучшие полотна этой поры, в частности, работы Шагала и Тышлера, живым движением, легкостью и свободным артистизмом!

Но это опять-таки из разряда не столько замечаний, сколько «соразмышлений», на которые провоцирует острота поставленных проблем.

Завершает сборник мемуарный очерк о питерском искусствоведке Е.Ф. Ковтуне, который в своем «высоком подвижничестве» не признавал ни Петрова-Водкина, ни Шагала. Только Малевич, Ларионов, Филонов, Матюшин...

Какое счастье, что Глеб Пospelов сумел преодолеть в себе односторонность глубоко почитаемого им наставника! Объединить в себе «разборчивую» любовь к разным граням искусства и различным его проявлениям. А главное – к подлинному таланту и вдохновенной самоотдаче творческой личности!