О.В. СТЕКОЛЬЩИКОВА

Магистр искусствоведения. Аспирант Московского Государственного Академического художественного института имени В.И. Сурикова при Российской Академии художеств
e-mail:ost100ost@yandex.ru

O.V. STEKOLSHCHIKOVA

Master of art history. Postgraduate student of the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov at the Russian Academy of Arts
e-mail:ost100ost@yandex.ru

МОСКОВСКИЕ МОТИВЫ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА АРИСТАРХА ЛЕНТУЛОВА

MOSCOW MOTIVES AND THE TRANSFORMATION OF THE ARISTARKH LENTULOV'S ARTISTIC LANGUAGE

На протяжении всей творческой жизни Аристарха Лентулова Москва оставалась «излюбленной темой» его живописи. Изображая древнюю московскую архитектуру, художник осуществил все свои художественные искания, исследовав и применив разнообразный опыт современных ему художественных течений — французских импрессионизма, сезаннизма, фовизма, кубизма и орфизма, итальянского футуризма, немецкого экспрессионизма. Безусловным новаторством А.Лентулова стала «руссификация западных форм», которым он сумел придать национальное звучание.

Moscow was the «favorite theme» for Aristarkh Lentulov throughout his whole creative life. Depicting ancient Moscow architecture, the artist implemented all his art searches, exploring and applying the diverse experience of contemporary art trends — French Impressionism, Cezanneism, Fauvism, Cubism and Orphism, Italian Futurism, German Expressionism. A.Lentulov's certain innovation became the «Russification of Western forms», to which he managed to give a national sound.

Ключевые слова: Лентулов, Москва, живопись, пейзаж, кубофутуризм, новаторство, декоративный, национальный.
Keywords: Lentulov, Moscow, painting, landscape, cubo-futurism, innovation, decorative, national.

Москва стала знаковым городом для Аристарха Лентулова, «на 50 % занимая место в творчестве и оставаясь излюбленной темой» [8, с. 138]. Древняя столица позволила художнику осуществить все творческие искания, пройти весь путь трансформации художественного языка, достичь самых новаторских интерпретаций в изображении самобытной древнерусской архитектуры. Более того, в своем «бьющем через край восторге колористического жизнеощущения» [11, с. 4] А.Лентулов оказался необыкновенно близок и созвучен московской школе живописи.

Еще во время учебы в Пензенской рисовальной школе и Киевском художественном училище проявились его живописно-колористические искания, приводившие к нетривиальным решениям, о чем он писал в своих воспоминания: «Я допускал контрасты света и тени, от черного в тени до чистого хрома на свету» [8, с. 15]. И на экзамене в Санкт-Петербургскую Академию художеств А.Лентулов продемонстрировал склонности, противоречившие академическим традициям. На вопрос преподавателя: «Где же это вы видите, молодой человек, на носу у модели зеленый цвет?», он дерзко и незамедлительно ответил: «А разве вы не видите? Ну что ж, в таком случае мне вас очень жаль!» [8, с. 21]. Поиски выразительности на путях свободного обращения с отступившим от натуры цветом закрыли дверь в Академию художеств. Он еще два года занимался в мастерской Д.Кардовского, который, по словам его учеников, «учил не срисовывать форму, а строить ее на основе знаний и наблюдения» [3, с. 71], чем, видимо, и привлекал А.Лентулова.

Формирование художника нередко шло вопреки академической системе обучения. Приблизительно тоже самое происходило и с его будущими коллегами по «Бубновому валету». Учившийся в Академии художеств П.Кончаловский увлекался «рефлексами и разложением цвета» [5, с. 48]. В Московском училище живописи, ваяния и зодчества И.Машкова ругали за «яркое живописание» [10, с. 22]. А.Куприн вспоминал, что «рисовал с явным подражанием Сезанну, Ван Гогу, Мане, Дерену и другим» [7, с. 58]. Именно тяготение к единомышленникам привело А.Лентулова в Москву (очевидно, летом 1909 года), и он остался в ней навсегда.

Художественное самоопределение московской живописи в начале XX века шло в русле интенсивных процессов общемировой художественной интеграции и вычленения центров художественного творчества и образования. Обетованными землями для живописцев становились Париж и Мюнхен, а Москва, как писал А.Бенуа, «вполне равноценна с Парижем, ибо в ней клокочет самая подлинная, неистощимая жизненность» [2].

Признаки московского художественного направления начали определяться еще с 1880-х годов — в произведениях В.Сурикова, а еще очевиднее — в работах художников, связанных с абрамцевским кружком, с его особой непосредственностью отношения к природе и жизни, оттенками «почвенности» в национальном самоощущении, а главное — с тяготением к живописи, чем московская школа отличалась от петербургского «Мира искусства» с его музейной «насмотренностью», осознанным западничеством и привязанностью к графике.

В начале XX века Москва уже явно выделялась полнокровностью своей живописной традиции, поскольку в ней работали крупнейшие русские живописцы — В.Серов, К.Коровин, М.Врубель, В.Борисов-Мусатов. И в последующие годы на стороне Москвы оставалось тяготение к живописной свободе, приподнятая, более «чувственная» живопись, привязанность к плоти вещей и цвета. Н.Гончарова в предисловии к своей выставки писала: «В настоящее время Москва самый крупный живописный центр» [4, с. 2].

«Клокочущая жизненность» Москвы основывалась на разных источниках. С одной стороны, она энергично осваивала западноевропейский опыт. Открытия французских или немецких живописцев незамедлительно делались достоянием русских художников, у которых была возможность видеть работы импрессионистов, постимпрессионистов, фовистов, кубистов, экспрессионистов в частных коллекциях московских меценатов, И.А.Морозова и С.И.Щукина, и на выставках, особенно Салонах «Золотого руна».

Но, с другой стороны, московская живопись вбирала и обостряла национальное своеобразие русского искусства. Настоящей сенсацией стало интенсивно проходившее тогда «открытие» древнерусской живописи, особенно иконописи. Иконы, раскрытые из-под вековых наслоений, привлекали художников звучными красками, точными линиями и, особенно, «неземной» выразительностью, которой так настойчиво ис-

кало современное искусство. Еще одним художественным ориентиром начала XX века стало обращение к низовым формам городского народного искусства — вывески, лубка, сценографии народных театров, фонов фотографий, росписей на подносах, ярмарочной эстетики. «Искусство примитива» привлекало целостностью художественного восприятия и мышления, своеобразной упрощенностью изображения, «хаотичностью» масштабов, множественностью точек зрения, усилением декоративного эффекта.

Именно московская живопись восприняла приподнятую праздничность, «игровое начало», театрализованное, «балаганное» настроение народного искусства как выражение обобщенно-мажорного облика России. И это в огромной мере соответствовало психофизическим особенностям Аристарха Лентулова, недаром друзья — В.Маяковский, М.Волошин, В.Хлебников, В.Брюсов, А.Таиров — называли его Ярилой за необычайную солнечность не только его картин, но и характера, таким «молодым, красивым, буйным, непримиримым, горячим, бунтующим» [Цит. по: 8, с. 5] он был. Предельная естественность и оптимистичность мировосприятия зеркально отразились его искусством, и Москва с ее древнерусской архитектурой, обладавшей пышной декоративностью — многообразием изощренных и движущихся форм, красочной пестротой и азиатской яркостью, стала неиссякаемым источником вдохновения и «живописным камертоном» лентуловского творчества.

Одной из первых его работ, посвященных Москве, стало полотно 1910 года «Московская улица. Трамвай», где А.Лентулов, с одной стороны, использует традиции Союза русских художников с его пристрастиями к тихим городским улочкам с древней архитектурой, а с другой — привносит в сюжет картины примету современности — трамвай, заменивший старинные конки. Непосредственность натурных набросков, этюдность исполнения сочетаются здесь с яркой звучностью чистого цвета и динамичностью крупных мазков, демонстрируя природную экспрессию лентуловского письма. Уже различима и примитивистская составляющая, когда упрощенные изображения людей и трамваев воплощаются с детской непосредственностью.

Эта одна из ранних работ художника показывает, как легко он овладевает различными новациями — фовистской декоративизацией цвета, обостренно-упрощенным рисунком в сочетании с кричащими цветовыми противопоставлениями, присущими немецкому экс-

прессионизму и его русскому варианту — неопримитивизму. При этом А.Лентулов добивается оригинального, а не подражательного решения, согласовывая влияния нового искусства с собственным видением окружающей жизни.

Не менее своеобразно художник воспринял принципы кубизма, которые изучал в 1911 году в Париже. Как он сам писал: «Я увлеченно работал в плане кубизации видимого, но это отнюдь не походило на французское, и французские художники меня высмеивали и называли "кубист а ля рюсс"» [8, с. 77].

Вернувшись в Москву, А.Лентулов почти сразу отказался от темного, скупого колорита, граненой и монументальной формы, характерных для французской интерпретации кубизма. Освободился он и от московской склонности к этюду, определив свою картину как крупноформатное панно со сложной композицией и ярко выраженным декоративным характером. Зачастую художник употреблял на одном холсте масло, темперу, гуашь, а также наклейки из картона, золотой и серебряной фольги, шелка, бархата, бисера и даже коры березы.

В стремлении создать новый художественный язык А.Лентулов придает национальное звучание условным кубофутуристическим формам, а национальное наследие — московскую древнерусскую архитектуру — изображает в непредставимых ракурсах и наклонах, в сталкивающихся и пересекающихся плоскостях. В этом подходе к памятникам зодчества видится аналогия с работами Р.Делоне. В его сериях 1909 года «Города», «Сен-Северин», «Эйфелева башня» исторически значимые сооружения «интерпретируются в духе мировоззрения нового времени, перерастая в некий синтетический образ, дающий единовременность различных эпох» [12, с. 80].

А.Лентулов сам писал о подобном принципе построения композиции картины «Москва» (1913), где он изобразил город «синтетически <…> с точки зрения трёх эпох — эпохи XV века, барокко и современной эпохи» [8, с. 92], произвольно соединив на одном холсте памятники национальной архитектуры, в действительности находящиеся в разных местах. Децентрированность изображения, калейдоскопичность дробных плоскостей, их разнонаправленные развороты и сдвиги в сочетании с контрастами цвета привели к неустойчивости и разрушению целостности формы. Более того, в "Москве", как ни в одной другой работе, много сгущенно-черных экспрессивных акцентов. В них и в сокрушенных

формах национальных раритетов некоторые исследователи творчества А.Лентулова увидели олицетворение "надвигающихся или уже прошедших социальных катаклизмов, некий символ крушения мира"» [9, с. 60].

Судя по воспоминаниям А.Лентулова, в его творческую задачу не входила подобная интерпретация темы. В отличие от западноевропейских художников начала XX века, отказывавшихся видеть в современности позитивные начала, культивировавших и эстетизировавших в своих работах признаки распада, крушения, апокалипсиса, он хотел выразить «пестроту и колорит Москвы, ее азиатскую яркость <...> сущность внутреннего уклада, вкуса и любви москвичей к декоративной мишурно-пышной красоте» [8, с. 92]. Используя приемы кубофутуризма, активизирующего выразительность изображения путем использования нескольких одновременных ракурсов обозрения предметов и обогащения их динамичностью, художник к тому же форсирует цвет и усиливает его контрасты введением коллажа — броских бумажных наклеек, фольги, мишуры. Тем самым он подчеркивает живописную декоративность и яркую самобытность национального колорита древнерусской архитектуры. В результате кубофутуристическим формам, которые А.Лентулов понимал по-своему, он смог сообщить национальное своеобразие, продемонстрировав тем самым уход из-под европейских влияний.

Составляя развитие одного из эпизодов «Москвы», ее приближенного фрагмента, другое произведение А.Лентулова 1913 года — «Собор Василия Блаженного» — более спокойное и сосредоточенное, хотя и оно не лишено сдвига и смещения форм. Изображение собора развернуто на плоскости холста, как это делали кубисты, и храм воспринят и воплощен художником как бы сразу со всех сторон. При этом композиция характеризуется большей устойчивостью общей пирамидальной формы храма, которую поддерживают, подпирают мощные светлые плоскости контрфорсов на переднем плане. Пышная лепка архитектурных масс создает ощущения не разрушения на отдельные детали и элементы, изобилующие в изображении, а складывания из них единого фантастического целого. Так же воздвигали собор Василия Блаженного и его создатели — как воплощение сказочных народных представлений о прекрасном. А.Лентулов воспринимает реальные черты храма, декоративность которого была усилена его перестройкой и пестрой орнаментальной раскраской XVII века, и создает свой образ красоты, используя архитектурную реальность как импульс и фантастически преображая ее.

Употребление интенсифицированного цвета сопровождается еще более решительным применением коллажа в виде крупных звезд из золотой фольги, словно подчеркивающим фольклорное мышление художника. «Он ставит акцент на колорите, он увлечен детальным рассмотрением красочных перетеканий, цветовых созвучий» [9, с. 62].

Это активное цветовое движение сам художник назвал «цветодинамикой», ощущая близость живописного цвета и музыкального звука. Симфония цвета в сочетании с футуристическим приемом динамизации изображения создает почти физическое ощущение колокольного звона на картине «Звон. Колокольня Ивана Великого» (1915), где издаваемые колоколом звуки, в виде цветовых кругов и лучей, расходятся до краев холста. Увлеченный идеей живописного воплощения музыкальных впечатлений, для передачи этой кажущейся слышимости А.Лентулов наметил своего рода контуры зданий, от которых предметное изображение древнерусской архитектуры отклоняется словно не по воле художника, а под давлением упругих звуковых волн. Сам А.Лентулов так писал об этой картине: «Вокруг скошенных форм Ивана Великого — волнообразные плоскости, передающие чувство звука-гула <…> все эмоционально насыщается чисто музыкальными построениями» [8, с. 97]. Подобное создание иллюзии звука роднит эксперименты русского художника с французским орфизмом с его идеей родства цветовой и звуковой гармонии.

В картине «Небосвод. Декоративная Москва» (1915) Лентулов продолжает ассоциативные параллели цвета и звука, ибо убежден в возможности перевоплощения музыкальных созвучий в декоративную живопись. Вновь под воздействием колокольного звона каменные громады древнерусской архитектуры отклоняются от своих прорисованных контуров, но еще и небосвод раскачивается всплесками интенсифицированного цвета. Образ Москвы представляется художнику радостным сказочным видением, неким градом Китежем под двумя цветистыми радугами. Это воплощение народных представлений о прекрасном, о красоте, вырастающей из реальности, вновь демонстрирует фольклорное мышление А.Лентулова, в отличие от свойственных его коллегам по «Бубновому валету» заимствования и переложения лубочных форм.

В московских видах 1913–1915 гг. («Москва», «Василий Блаженный», «Звон», «Небосвод») ярко проявилось лентуловское своеобразие живописи. Помимо народного изобразительного фольклора, в ней оче-

видно влияние русских фресок и икон XVII века, архитектурные фоны которых характеризуются множественностью точек зрения, плоскостностью громоздящихся вверх форм, красочной пышностью. Эти особенности архитектурных монументальных росписей нашли новую жизнь в панно А.Лентулова. Сочетание фольклорной традиции и древнерусской живописи с кубистической формой, футуристической динамичностью и орфической музыкальностью, совокупность таких, казалось бы, разнородных приемов, которую не применял никто из «бубнововалетовцев», было названо М.Ларионовым «руссификацией западных форм» [Цит. по: 9, с. 66] и стало безусловным новаторством А.Лентулова.

Написанная в 1916 году картина «У Иверской» по-своему уникальна для его творчества, поскольку присутствующий в этой работе жанровый элемент привносит в нее некоторую бытовую заземленность. Вновь введенный в живописную поверхность коллаж — кусочки фетра, бархата, шелка, в которые буквально «одеты» женские фигуры, — обогащает колористическое решение и поддерживает мажорную декоративность синего купола с золотыми звездами. Но здесь уже нет того фольклорно-сказочного импульса и той цветовой феерии, что были характерны для картин 1913–1915 гг.

Многообразие форм московского зодчества все больше увлекало Лентулова и стало темой для многочисленных акварелей и подцвеченных натурных рисунков 1916–1917 годов («Церковь Новодевичьего монастыря», «Красная церковь», «Розовая церковь»), в которых он часто изображал детали церквей XVII века, приближенные фрагменты барабанов и глав. Как заметил И.Аксенов, А.Лентулов «первым начал передавать огромные тени архитектурных сооружений, падающие и повисающие на зарослях глав и плоскогориях куполов» [1], создавая еще более сложные пересечения линий и плоскостей, еще более изощренные соотношения цвета.

Ставший последним всплеск ярчайшей живописной декоративности, дерзких художественных исканий и открытий очевиден на картине 1917 года «Тверской бульвар. Страстной монастырь», где широкая образная содержательность воплощена контрастами цвета, кубистической конструкцией, футуристическими изломами предметных очертаний. Вокруг красивейшего памятника московской архитектуры, Страстного монастыря, изображена жизнь улицы, которая бурлит, движется и звучит. Реальная суета города перевоплощена в живописную

стихию картины. Лишь обозначенные предметы действительности пронизаны символикой и превышают свое значение. Так, фланкирующая спокойная и монументальная бронзово-темная фигура Пушкина выглядит чем-то большим, чем просто памятник, она противопоставлена рассыпающимся формам монастыря, улицы и людей, изображение которых доведено до гротеска, когда толпа, освещенная светом электрического фонаря, выглядит сборищем масок. Гротесковые элементы, с одной стороны, театрализуют изображение, а с другой — сообщают ему напряжение, экспрессию, угрожающий накал чувств. Яркая декоративность картины «Страстной монастырь», богатство ее цвета, усиленное введением (тоже в последний раз) коллажа, не могут «превозмочь апокалиптической силы содержащегося в ней предчувствия» [9, с. 104].

В конце 1910-х — начале 1920-х годов А.Лентулов задумывает и осуществляет цикл московских пейзажей, которые отмечены новым постижением мира и глубинной перестройкой живописного воплощения, когда город воспринимается художником в виде последовательного перебора и нарастающего ритма ясных геометрических форм («Пейзаж с желтой церковью. Москва (Садовая)» 1919, «Кремль» 1919–1920). Сооружения Кремля, здания церкви и домов членятся на четкие ритмические плоскости и острые кубические объемы, выявляя ясную конструкцию, граненость, монументальность, архитектоничность формы, в чем видятся отголоски как кубизма, так и сезаннизма. Видоизменяется и отношение к цвету. Яркая цветовая декоративность, применение на одном полотне многочисленных чистых красок уступают место их сознательно ограниченному количеству и использованию тончайших оттенков более сдержанного цвета, которые подчиняются общему цветовому ритму и гармонизируются общей гаммой.

Пространство, выстроенное нагромождением зданий, заполняющих все пространство холста, лапидарность их вытянутых форм-параллелепипедов, ярусность изображения и обобщение цвета московских пейзажей конца 1910-х годов предваряли кардинальный перелом в методе и приемах А.Лентулова, который все очевиднее приближается к натуре.

К концу 1920-х годов придет окончательное очищение от заостренных деформаций и условности воплощения окружающего мира, появится объемность и материальность изображаемого, колористическое богатство и мягкая плавкая форма живописи. Этот вновь обновлен-

ный пластический язык не изменит, однако, пристрастия А.Лентулова к Москве, которая останется неотъемлемой частью его пейзажей.

Живопись А.Лентулова, как и других бубнововалетовцев, в конце 1920-х годов сближается с чутким письмом импрессионистов, улавливающим колебания воздушной среды. Сходство просматривается и в поэтике, и в мировосприятии, которое становится интимнее, созерцательнее. А.Лентулов ограничивает круг московских мотивов видами, чаще ночными, из окон своей квартиры («Ночь на Бронной. Московский пейзаж» 1927, «Страстная площадь ночью. Москва» 1928, «Ночь на Патриарших прудах» 1928). Однако в этом новом для него пристрастии к бытовому наблюдению он возвеличивает прозаическое, создавая материально убедительные, цветонасыщенные формы. Опредмечивание реалий окружающего мира стало главной творческой задачей художника. В природе действительности он открывал богатейшие возможности для живописи и лепки цветом. В отличие от импрессионистов, у которых воздушная среда растворяла предметные очертания, А.Лентулов и другие бубнововалетовцы сохраняли материальную осязаемость видимого, что стало развитием и усовершенствованием сезанновского приема. Пастозная живопись московских пейзажей конца 1920-х годов имеет у А.Лентулова густую, тягучую фактуру, которая равно тяжела и материализована в освещенных и затемненных частях. Все предметно, осязаемо и весомо, даже свет, который властвует над темным городом.

Согласно новой живописной концепции, А.Лентулов материализует даже солнечную энергию, изображая полыхание солнца, взятого в упор («Солнце над крышами. Восход», 1928; «Солнце над крышами. Закат», 1928). Лучи солнца превращаются в густую массу света, которая уравнивается в весе с каменными зданиями и землей. Солнце окрашивает окружающее пространство плавящим светом, озаряет тесные московские улочки, поглощает очертания зданий, знаменуя свою всепокоряющую власть над земным миром.

Вопреки изменениям художественной формы и самой технологии живописи, в своих изображениях Москвы А.Лентулов оставался все тем же «художником солнца», «картины которого», как писал А.Бенуа, «поют и веселят душу» [Цит. по: 8, с. 5]. Несмотря на несомненную разницу живописных систем картин «Московская улица. Трамвай» (1910), «Василий Блаженный» (1913), «Кремль» (1919–1920), «Страстная площадь ночью» (1928), они близки особым лентуловским строем чувств,

типом темперамента и открытостью творческого акта. А сам Аристарх Лентулов воспринимается ярчайшим представителем московской школы живописи, воплощением ее цветовой раскрепощенности, свободы и непрестанного обновления.

Список литературы:

1. *Аксенов И.А.* Из творческого наследия: В 2 т. / составление, вступительная статья и комментарии Н.Л.Адаскиной; научный редактор А.Д.Сарабьянов. — Москва: RA, 2008.

2. *Бенуа А.Н.* Московские впечатления / Художественные письма 1908–1917. Газета «Речь». Петербург // составление, комментарии Ю.Н.Подкопаева и др. Том 2. — Санкт-Петербург: Сад искусств, 2006.

3. *Бучкин П.Д.* О том, что в памяти: Записки художника / редакция и предисловие И.А.Бродского. — Ленинград: Художник РСФСР, 1963.

4. *Гончарова Н.С.* Выставка картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900–1913. — Москва: Типо-лит. В.Рихтер, 1913.

5. Кончаловский: художественное наследие / вступительная статья А.Д. Чегодаева. — Москва: Искусство, 1964.

6. *Кравченко К.С.* А.В.Куприн: Очерк жизни и творчества художника и репродукции с его произведений. — Москва: Советский художник, 1973.

7. *Лентулов А.В.* Воспоминания. — Санкт-Петербург: Петроний, 2014.

8. *Манин В.С.* Живопись Аристарха Лентулова. — Москва: ООО «Союз Дизайн», 2012.

9. Машков Илья Иванович / автор-составитель и автор статьи И.С.Болотина. — Москва: Советский художник, 1977.

10. *Мочалов Л.В.* Искусство Ленинграда // Творчество. — 1977. — № 3.

11. *Мурина Е.Б., Джафарова С.Г.* Аристарх Лентулов. Путь художника. Художник и время. — Москва: Советский художник, 1990.