

Вячеслав ЛОПАТИН

РАНЕЕ НЕ ОПОЗНАНЫ

– *Есть здесь специалисты по Борисову-Мусатову?* – дурацкий вопрос, специалисты и собрались на Боголюбовские чтения памяти Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова (Саратов. 2000 год. 11-14 апреля).

Подыграла мне, пошутила Гофман Ида¹: встаёт, стучит себя в грудь и говорит: – *Я лучший в мире специалист по Мусатову!* –

– *А у меня три холста Мусатова. Пойдёмте смотреть!* –

Смотреть с Гофман – Герчук Ю.Я.² пошёл. Идём – дорогу перейти. Боголюбовские чтения проходят в подаренном Черномырдиным Радищевскому музею здании Высшей партийной школы (ВПШ).

Мои мусатовские картины в историческом здании Радищевского музея, в реставрационной мастерской. Повесил напротив окна, возле двери, впритык друг к другу. Их три³.

Натюрморт с цветами – подписан «*ВМ 96*». Другой холст – копия «Жёны-мироносицы» Башкирцевой, оригинал в экспозиции Радищевского музея. На третьем холсте женщина в синем платье – примитивистская манера исполнения. При боковом свете просматривается нижележащий красочный слой – изображение женщины в длинном платье, склонившейся над цветочной кадкой с фикусом.

1967 год. Принесли мне три холста, верёвочкой перевязаны. Пять лет думал, что они написаны тремя разными художниками – случайно не разрознились. Иногда верёвочку развязывал – смотрел, показывал, советовался. Подпись на натюрморте с цветами: «*ВМ 96*» – по сырому красочному слою, значит авторская – «*Виктор Мусатов 1896 год*».

Когда мерещиться стала рука Борисова-Мусатова на всех трёх полотнах, повесил эти холсты в приличном месте и хвалюсь: – *Смотрите! Это Борисов-Мусатов!*

Научный сотрудник Радищевского музея Ирина Пятницына: – *...синий благородный, сложный – но в самом рисунке... душа сопротивляется. Мне будет грустно, если эти три картины окажутся работами Борисова-Мусатова... почему, не знаю. Ощущение – не хочется думать, что это Мусатов, что он может быть другой, чем я его знаю.*

Художник Женя Яли убеждает, будь подлинник Рембрандт, так его сразу видно, даже на мусорке. Но если на помойке окажется Рембрандт, то, ясное дело, не будет он в золотой раме с бронзовой этикеткой. Как в таком виде Рембрандта узнать? А холст без подрамника, потёрт, грязный? Кто его подберёт? Музейные правила не позволяют неизвестный холст в плохом состоянии брать на инвентарный учёт: хранилища переполнены, своих «лежачих больных» экспонатов девать некуда. Я возражал музейным правилам один раз, другой, а на третий раз меня и исключили из ФЗК – фондо-закупочной комиссии Радищевского музея.

Из моих «мусатовских» картин доброжелательное отношение к натюрморту, однако в авторстве люди сомневаются – Мусатов – и что, вот так в уголке висит?

Художник Александр Санников боготворит Мусатова. Ещё и настрадались мы, – в Саратовском художественном училище на Борисова-Мусатова было официальное гонение. Когда директор Просянкин углядел влияние Мусатова на живопись студентки Людмилы Перерезовой, поставил вопрос об отчислении её из училища. Смилоствовался директор, однако со стипендии Людмила слетела до конца учёбы.

Санников, и смотрит хитро: – *Догадался! Женская рука!* – У Санникова тонкое восприятие, углядел в живописи натюрморта с цветами руку Людмилы Перерезовой,

нашей соученицы, моей жены. Почувствовал Санников женскую «подноготную» натюрморта: весной 1896 года в Париже прошла посмертная выставка импрессионистки Берты Моризо, по воспоминаниям Мусатова, разбередившая его. Натюрморт с цветами исполнен Мусатовым под непосредственным впечатлением посмертной выставки Берты Моризо, подписан 1896 годом.

Негодует Санников от приписывания Мусатову холста с женщиной в синем платье! – *Как смеешь порочить светлое имя Борисова-Мусатова! Ты кому приписываешь безграмотную мазню дилетанта?* – Обращаюсь к Солянову Владимиру Алексеевичу, моему старшему товарищу, реставратору масляной живописи: – *Что молчишь?* – А он? Солянов окончил Саратовское художественное училище и художественный институт в Тарту (Эстония): – *Не мог Борисов-Мусатов себе позволить руки так нарисовать!*

Близко к сердцу принимает авторство Мусатова, ревнует художник Чудин: – *...не подпись «ВМ 96», а цифры – не буква М, а номер – №... Да мы на втором курсе натюрморты лучше писали! Ко мне смотреть всё училище приходило – потом украли... Что ты вталкиваешь? Какой это Мусатов? Слушай анекдот! Продаёт баба поросёнка. Два мужика сговариваются: – Давай пошутим. – Один подходит: – Петух сколько стоит? – Какой петух! Поросёнок это! – Другой подходит: – Баба! За сколько петуха продаёшь? – Слепли все! Это поросёнок! – Покупатель подходит: – Почём поросёнок? – Она: – Какой поросёнок? Петух это!.. Так и ты со своим Мусатовым!* –

1980 год. Особое мнение Дмитрия Капитоновича Севастьянова – *Только Мусатов! Да никто в целом мире так синее не возьмёт!* – Севастьянов в 20-е годы учился у Петра Уткина, ученика и последователя Мусатова. В те годы ещё знали Виктора Эльпидифоровича «из первых рук» – живы были ученики и последователи, ценили. В 1918 году художники Саратова хотели организовать «Музей нового искусства имени В.И. Борисова-Мусатова». Тогда считалось, что городу Саратову недостаточно одного-единственного художественного музея им. А.Н. Радищева.

1963 год. Виктор Владимирович Леонтьев рассказывал мне, что если бы вышла из печати монография о Мусатове в издательстве Кнебель с текстом Тугендхольда, то вся русская живопись пошла бы другим путём. Книга была подготовлена к изданию, но из-за начавшейся Первой мировой войны прошли немецкие погромы, и типография Кнебеля была разгромлена.

Текст Тугендхольда к монографии о Борисове-Мусатове отыскался в конце XX века в архиве ГТГ – и кто это знает, и кому это надо?

1990 год. Солянов: – *Натюрморт с цветами можно было бы рассматривать в ряду других картин Мусатова.*

2000 год. Гофман и Герчук: единственный раз, когда понадобилось смотреть обороты картин: – *Кто же так картины смотрит?* – говорит Герчук. – *Снимайте со стены, показывайте обороты!* –

Снимаю, перво-наперво показываю подпись в правом нижнем углу: – «ВМ 96» – «Виктор Мусатов 1896 год» – До моего сведения доводится, что подпись при атрибуции принимается в последнюю очередь. Также известно из искусствоведения, что весь первый год пребывания в Париже, а это как раз 1896 год, Мусатов не писал, а только рисовал.

А вот холст с женщиной в синем платье? Нижележащий красочный слой – изображение женщины над цветочной кадкой – не этюд к «Гобелену»? Мало ли что мерещится: нужен рентген, нужен ультрафиолет, инфракрасный свет. Известно искусствоведам, что Мусатов не делал предварительных этюдов к «Гобелену» или они не сохранились.

Внимание – натюрморт с цветами имеет на обороте несколько многозначных рукописных номеров и печать «ИАХ». Герчук поясняет: – *...ИАХ означает Императорская Академия Художеств.*

Недолгое время, но внимательно, Гофман и Герчук смотрели «моего Мусатова». Герчук о натюрморте с цветами: – *Слабая постановка первокурсника Академии*

Художеств! – И смотрит на меня, ждёт продолжения разговора? А я выговорился, мне слушать бы!

Гофман – *...лучший в мире специалист по Мусатову* – ничего не говорила.

Герчук признал, с молчаливого согласия Гофман, все три картины «моего Мусатова» работой трёх разных художников⁴.

Идентификация манеры письма трёх холстов, приписываемых разным художникам

Наше зрение позволяет видеть разными способами, в зависимости от того, что нужно высмотреть. Одно дело, когда на дерево смотрит лесоруб, другое смотрение у лесника, совсем иначе видение у художника Шишкина.

Если говорить о картине, то предпочтительно видеть подлинник. Та же картина на репродукции – иное видение. Коллекционеру репродукций необходимо учитывать качество печати.

А как определить качества картины? Почему некоторые картины могут долго останавливать на себе внимание зрителя? Человек стоит, возвращается, опять смотрит. Восприятие картины продолжается, но почему? Оказывается, сюжет не исчерпывает содержания картины. Продолжающееся восприятия – это усвоение несюжетного содержания картины. Это осуществляющаяся способность воспринимать содержание картины, кроме сюжета, ещё и на уровне красочного слоя. У зрителя в музее эта способность проявляется подсознательно.

Когда картина попадает на стол реставратора – уже сознательное внимание её красочному слою. Реставратору поневоле приходится уделять внимание не сюжету, а материальным качествам, – картина в глазах реставратора преобразилась, стала «вещью». Я помню, прежний главный хранитель Радищевского музея, Наталия Ивановна Оболенская, о картине говорила «вещь».

Картина без рамы лежит на столе реставратора. Она, чтобы можно было её рассматривать, достаточно освещена, в отличие от музейной экспозиции – там соблюдаются нормы освещённости, там она застеклена.

Вот холст – нити, их плетение, узелки – целый неведомый, незнакомый мир – основа картины, так и называется: основа. Основа покрыта грунтом. Художник может использовать негрунтованную основу, основой может быть картон, бумага, дерево – зрителю зачем знать, а реставратору видеть надо.

Красочный слой – осознаётся посредством зрения ещё один уровень восприятия биографии картины. Поверхностные загрязнения и следы их устранения налицо! – первая, основная причина катастрофического состояния произведения искусства. Мыть-то картину можно, на то она и «вещь», да не та эта вещь, чтобы на кухне висеть. Радует хозяйка – к празднику картина вот как посветлела. А как сразу сократился срок жизни у этой «вещи», ей и невдомёк. Сразу сказывается и неизбежное повреждение защитного покрытия, моющие средства с проникшей влагой разрушающе воздействуют на структуру живописи.

Реставратор имеет дело с выкрошами, потёртостями, расслоениями красочного слоя. Но вот он устранил «недомогания» «больного» экспоната – вот опять красота-то какая, лучше прежнего!

То же самое, как заболевшему и вылечившемуся человеку сокращён срок жизни, применимо и к картине, прошедшей реставрацию. Чем кардинальнее вмешательство, тем жизнь короче. Многовековая практика показывает, что вмешательство человека с благой целью сказывается на картине более разрушительно, чем естественное старение и природное воздействие. Реставратору опасно увлекаться и реставрировать по максимуму, надо делать только самое необходимое – выбирая из возможных способов видения ситуации самый целесообразный.

О видении! Разные способы смотрения имеют свои преимущества и свои недостатки, но каждый видит своё – непредвзятого смотрения не бывает.

Пример. Персональную выставку Фалька глядели втроем: Виктор Чудин – художник, Владимир Солянов и Глеб Карлсен – художники-реставраторы. Жалуется Чудин: – *Смотреть не дают!* – «А вот тут у Фалька осыпи красочного слоя – по сухому писал». – «А вот тут пожухания!» – «А вот тут не так смешивал краски, а со временем это сказалося изменением цветности. Добился чего хотел – и куда это всё теперь делось?»

Мне тоже удалось видеть Фалька в «Музее Востока» на выставке старейших советских художников, писавших Среднюю Азию. Живопись Фалька представлена была маслом и гуашью. Одноразовая гуашь осталась такой же цветной, какой и должна быть работа живописца, а масляные работы, долго писавшиеся, стали смотреться по сравнению с гуашью того же времени серыми, невзрачными.

Вот так рассуждаем о разнообразии видения картин и окружающего мира с Соляновым и Альбиной Симоновой – следующим главным хранителем Радищевского музея

– *А возможно ли, несмотря на сюжет, узнать автора картины только по особенностям красочного слоя, на уровне красочного слоя?*

– *Теоретически это допустимо, – говорит Симонова.*

– *Возможно!* – говорит Солянов.

Это теория! А вот практика – смотрят они три холста с разными сюжетами, и всегда лезет в глаза особенность «Женщины в синем платье» – *самодетельность!* – *Авторство Мусатова отторгают.*

Было подобное отторжение Радищевским музеем подписной картины Айвазовского! Сказывается Айвазовским, а сюжет «Обоз чумаков» – лето в степи. А где же море, моря не видно. Пришлось вернуть картину – я отнёс, откуда брал. Хозяева прежде жили в достатке. Показали мне иконы, поздние, но в дорогих окладах, салфетками увязаны, – в сундуке лежат.

А через год в журнале «Советское искусство» репродукция Радищевским музеем отвергнутой картины и статья из ГТГ о вновь открытом, до того неизвестном периоде в творчестве Айвазовского. Значит, тогда мы недоглядели, не усмотрели?

А вот я на красочный слой посмотрелся, увидел руку одного автора на трёх холстах. Я увидел – а как другим показать?

А вот статья путеводная: зигзагообразный мазок, выявленный у Айвазовского на морских картинах, выявил его авторство на других, считавшихся подделками⁵.

Исходные предпосылки.

Личность художника отпечатывается в каждом движении кисти – мазке. Мазок материален и насыщен разнообразием технических приёмов – варьируется плотность красочных слоёв и сила звучания цвета.

Мазки не могут быть небрежными и хаотичными, так как они подчинены воле художника. Манера наложения мазков характерная, индивидуальная для каждого художника. Художники работают техническими штампами, живописными приёмами, которые были найдены ими в самом начале творчества. Принципы осуществления манеры письма остаются неизменными для ранних и поздних произведений у каждого художника.

Простая чёрно-белая фотография, сделанная при косом свете, способна раскрыть главные характеристики мазка художника, его технику и индивидуальность.

Практика Радищевского музея

Выявление почерковых особенностей трёх наших картин, приписываемых одному художнику, проведено фотографом Ефимкиным в 1911 году макросъёмкой живописной фактуры в косых лучах света с небольшим увеличением. Для фотографирования следа движения кисти – мазка – на трёх холстах, написанных бегло, местами пастозно, выбраны

идентичные фрагменты первоначальной прописки, не перекрытые красочным слоем в ходе дальнейшей работы. Один и тот же участок фотографируется дважды – свет слева и свет сверху.

Составляющие мазок основополагающие движения кисти – слева направо, справа налево и сверху вниз. Контрастность и неожиданность сопоставления фактур идентичны на всех трёх картинах, первоначально приписываемых трём художникам. Сопоставление фрагментов структуры живописи – мазков красочного слоя трёх холстов, изображающих самые различные композиционные элементы, – приводит к выводу, что фотографии фиксируют однотипные движения кисти.

Сделанная в условиях Радищевского музея экспертиза показывает, что приёмы написания наших трёх картин разных сюжетов принадлежат одному автору. Следующий этап – но нет сиюминутной возможности сопоставить письмо этих трёх холстов с подлинными вещами Борисова-Мусатова из собрания Радищевского музея. В перспективе желательно продолжение работы, необходимость статьи «Почерк живописи Борисова-Мусатова».

Почему авторство трёх холстов разных сюжетов приписывается именно Борисову-Мусатову?

Исследование «Натюрморта с цветами» начинаем с основы – холст среднезернистый квадратного плетения, с грунтом машинной прокатки. Холсты с грунтом машинной прокатки изготавливались с начала XIX века. Наполнитель грунта мог быть меловым или гипсовым. Натюрморт с цветами имеет белый меловой грунт – я сам определил химическим способом. Выдавались такие холсты студентам Петербургской Академии художеств, свидетельствует печать оборота «ИАХ» – Императорская Академия художеств.

У Мусатова холст остался от Петербургской Академии художеств, где он учился в 1891-1892 годах. В походных условиях писать этюды удобно на холстах без подрамников. При постоянной нуждаемости Мусатов был бережлив, и в 1896 году со своим художественным инвентарём ему сподручно было взять этот холст без подрамника в Париж.

О психологическом состоянии Мусатова по итогам первого года пребывания в Париже имеется его собственное признание. В письме он пишет, что забросил живопись на шесть месяцев и теперь жалеет об утраченных тропках. Приехал в Париж в октябре 1895 года – отсчитываем шесть месяцев, получаем месяц март. В это время и поставил Мусатов натюрморт – сирень и ирисы в стеклянной посуде. Возвратившись в Саратов, Мусатов сирень не успевал написать, она здесь отцветает в конце мая. Ещё и задержался – Мусатов по дороге из Парижа в Саратов заезжал в Мюнхен. Навещал друзей по Петербургской Академии художеств – Кардовского, Явленского, Веревкину, теперь учившихся у Ашбе. Там он познакомился с Грабарём и впервые получил представление о работе темперой.

Летом 1896 года Мусатов чувствует себя неуверенным в живописи – *утерял найденные тропки*. – Герчук отозвался о его натюрморте с цветами: – *Слабая постановка первокурсника Академии художеств!* – мнение оттого, что изображённые предметы сдвинуты влево, им не хватает фона. Холст оказался у меня со срезанными левой и нижней сторонами, натянутым на подрамник, авторская живопись завернута на кромки – в таком виде попал на глаза Герчку.

Но и Русакова видит в летних работах 1896 года черты, несвойственные самой природе Мусатова. При том, что эти работы – *были целиком посвящены живописи, упорному, порой даже яростному труду без отдыха, без каких бы то ни было отвлечений*. – О портрете Елены, сестры художника летом 1896 года: – *Слишком сдерживает, ограничивает себя художник, и поэтому портрет, задуманный как поэтический весенний сонет, не стал им, а оказался просто добросовестным, в меру*

живописным произведением, фиксирующим, но не поэтизирующим окружающее, как хотел того Мусатов. – Алла Александровна Русакова. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870–1905. Москва, Ленинград: Искусство, 1966. С. 20.

О подписи «ВМ 96» – она сделана сразу по непросохшему, сырому красочному слою, значит авторская. Насколько она отличается от принятых считаться достоверными подписей Борисова-Мусатова? В нашем случае она вписывается в ряд подписей на небольших работах и личной переписке. Написание «Борисов-Мусатов» утвердилось в 1891 году при поступлении в Академию художеств на официальных бумагах и позднее на картинах большого размера.

Натюрморту с сиренью и ирисами находится достоверное место в творчестве Мусатова.

О другой вещи Мусатова – копии «Жёны-мироносицы» Башкирцевой. Эта картина очевидец личных переживаний художника. Виктор Эльпидифорович, ушедший из жизни рано, своими недугами примерял к себе её судьбу – Башкирцева умерла в 1884 году двадцати четырёх лет.

Ко времени пребывания Мусатова во Франции картины Башкирцевой экспонируются в Лувре и в музее Орсе – других русских художников там было не сыскать. Картины Башкирцевой разошлись по европейским музеям и частным собраниям. На всех европейских языках был издан её дневник, получивший сногшибательную известность. Улица в Ницце, где она жила, получила её имя.

В Саратове для Мусатова новость – мать Башкирцевой после её смерти передала Боголюбову в архив Радищевского музея картину дочери «Жёны-мироносицы», её фотографии, дневник, письма. На руки из музейного архива эти реликвии не выдаются, и Мусатов, чтобы ознакомиться с ними, просит в музее мастерскую в 1899 году на летние каникулы Боголюбовского рисовального училища.

Нельзя без оговорок утверждать, что у Мусатова не было нужды в большой мастерской. В Радищевском музее на втором этаже в «зелёном зале» (Леонтьев В.В.) Мусатов работает над первым вариантом «Гармонии», впоследствии уничтоженным автором. Судя по размерам сохранившегося второго варианта «Гармонии» (1900. Х., темпера, масло, 160x89), можно подумать, что у него действительно не было особой нужды в большой мастерской. Более крупная вещь – «Водоём» (1902. Х., темпера, 177x216. ГТГ), была написана в его доме, в той комнате, где жил и спал.

Пытаемся осмыслить причину неудачи в работе над первым, уничтоженным вариантом «Гармонии».

Мусатов делает необходимые для картины этюды во двореке Радищевского музея. Простой деревянный часток огораживает небольшой участок с хозяйственной постройкой возле рабочего выхода из музея. В роли служанки позировала жена музейного сторожа. Старший товарищ Мусатова художник Корнеев позировал в позе кавалера, читающего стихи. Он одет в костюм, стилизованный под восемнадцатый век.

По замыслу «Гармонии», действие происходит в сумерки, в старинной дворянской усадьбе. Замысел «Гармонии» восходит к 1894 году, связан с пребыванием Мусатова в Слепцовке. Это первое знакомство со старинной дворянской усадьбой имело значительные последствия, первоначальное впечатление сохраняется Мусатовым годами. Известен эскиз «Гармонии» 1897 года, сделанный во Франции.

Оказалось, этюд кавалера, читающего стихи, не соответствовал замыслу Мусатова – лиловый костюм кавалера в сумерках вобрал красные рефлексы кирпичного здания Радищевского музея. Мусатову нужны именно слепцовские сумерки, а не сумерки с красными рефлексами от кирпичных стен Радищевского музея.

А что такое сумерки в глазах Мусатова? Об этом даёт представление его этюд 1895 года. То лето он провёл на юге у Черного моря. Изображён южный городок: из открытой двери на улицу падает сноп света, и всё окружающее представляется совсем иначе, чем

днём. Настолько иначе, что этюд в Радищевский музей поступил под названием «Снег в городе».

Этюды, исполнявшиеся во двореке Радищевского музея, не соответствовали замыслу «мусатовских сумерек». Этот сюжет Мусатов лелеял с 1894 года, и его несоответствие воле художника – причина его недовольства первым вариантом «Гармонии».

В 1899 году, работая над «Гармонией», Мусатов сделал копию с «Жён-мироносиц» Башкирцевой. Так как оригинал имеет не белый фон, а коричневый подмалёвок, Мусатов сделал такой подмалёвок. На месте подмалёвок оказался более темным, пришлось делать копию на обороте подготовленного холста на новом предварительном подмалёвке, более соответствующем оригиналу.

Мне пришлось на копии укреплять красочный слой с грунтом, удалять поверхностные загрязнения. Уже без грязи, сравнивая копию «Жён-мироносиц» Башкирцевой с оригиналом, стало возможным говорить о цветовом преимуществе копии перед оригиналом. А иначе – иначе быть не может, Башкирцева хороший живописец, но копировал её колорист Мусатов!

Этим не умаляется достоинство Башкирцевой, достаточно сказать о её первенстве – образное монументальное решение фигур в её картине «Жёны-мироносицы» предвосхищает на десять лет достижения Врубеля.

Знакомство с материалами о жизни Башкирцевой оказало влияние на становление личности Мусатова. Дневник Башкирцевой затронул Мусатова – в письмах интимным друзьям сказывается интонационное родство, встречается прямое заимствование из её дневниковых записей.

В тексте дневника уделяется внимание большому значению, которое придаёт художница своим рукам. Постановочные фотографии, где активное участие принимают её руки – как приём усвоен Мусатовым, и образ Башкирцевой на фотографиях Радищевского музея стал прообразом известной «мусатовской девушки».

Не мумифицировать произведения искусства, а сохранять их живыми со всей естественностью их окружения – увлекательное занятие. Это показательно к выпадающему на поверхностный взгляд из известного творчества Мусатова холсту с женщиной в синем платье. Картина смотрится обиняком, как и сам Мусатов своей нестандартной внешностью. И, соответственно, только ему свойственно так дерзко нарушать каноны.

Об особенностях личности Мусатова.

Уже перед Парижем определяется одно из основных свойств его природы – *...ненависть к проторённым путям, ...постоянное творческое беспокойство...* – Мусатов – *... превратился в человека с определившимся складом ума, собственными вкусами, взглядами, суждениями. Но мечтательность мальчика, почти бессознательно искавшего красоту природы в уединении Зелёного острова и в цветущих зарослях своего сада, не исчезла. Она приобрела новые оттенки, перешла в душевную тонкость, осознанное стремление к поэзии. Эти качества сочетаются в повзрослевшем Мусатове с решительностью в поступках и твёрдостью, доходящей до дерзости, в отстаивании своих взглядов.* – Русакова. С. 20.

– *У Кормона уже учились его товарищи по Академии и Училищу – Альбицкий, Лушников, Холявин, Шервашидзе... Вместе с последним Мусатов снял квартиру на Монмартре.* – Русакова. С. 35.

Товарищи усердно работают в пределах школьной программы, а Мусатов уже в 1896 году пишет: – *...не хотел поддаться влиянию патрона... т.е. гарантировать себя от его советов.* – Мастера искусства об искусстве. М.: Искусство, 1967. Т. 7. С. 307.

– *Работаю от восьми до двенадцати. Остальное время работаю дома или брожу по картинным галереям и по Парижу.* – Письмо Владимиру Станюковичу. С. 38.

В галерее Дюран-Рюэля посмертная выставка Берты Моризо. Через полтора года, в Саратове Мусатов пишет: – *Передо мной каталог Берты Моризо... Дорогой Моризо, я о ней вспоминаю, как о своей давно прошедшей любви.* – Константин Шилов. В.Э. Борисов-Мусатов. М.: Молодая гвардия, 2000. С 163.

Не только для Мусатова меняются приоритеты. Пришло официальное признание импрессионистов. В 1895 году состоялась выставка постимпрессиониста Сезанна, появились на публике вещи Гогена, Ван-Гога.

1896 год. Салон Независимых. Виктор Эльпидифорович видит картины Анри Руссо. Разве противоречит сути Мусатова характеристика Руссо? – *...интеллектуализм был не в чести. Руссо представлялся своего рода эталоном Ощущения в его первоначальном виде. Таможенник воплощал то, на что был способен чистый инстинкт. Он сам был этим чистым Инстинктом – великим примитивом, чудом, возникшим посреди современной цивилизации.* – Анри Перрюшо. Таможенник Руссо. М.: Радуга, 2001. С. 63.

Интересы Мусатова его соучениками не разделяются, их незрелым сознанием ему присвоена обидная детская кличка «Гога-Магога» из-за пристрастия к Гогену и Ван-Гогу.

Совсем иные отношения с молодыми соратниками, общение с ними давало поддержку самому Мусатову – *...летом в 1896 году... Мусатов проводит очень много времени с Кузнецовым, Уткиным и их друзьями. Молодые студенты собирались в саду около дома Мусатова на Вольской улице и писали пейзажи или модели, например, татарчонка, которого Кузнецов приводил из бедного района, в котором он жил. Молодые люди жадно вслушивались в рассказы о Москве, Санкт-Петербурге, прежде всего о Париже, о последних идеях в мире искусства. Мусатов мог поделиться с ними некоторыми техническими знаниями, что способствовало увеличению объёма знаний, полученных от Коновалова и Баракки. И, действительно, к концу 1896 года молодые художники поняли, что в Саратовской школе им больше нечему учиться.* – Peter Stuppes. Pavel Kuznetsov. Cambridge University Press, 1989. С. 12-13. Перевод: Марина Сергеевна Савенкова, Валентина Сергеевна Палькова.

1899 год, июль. Саратов. Мусатов. – *Передо мной широкие горизонты, и мне хочется унести в эту даль. ...готов идти наперекор общему течению, так же готов возмущать этот застой и презирать всю рутину, с которой приходится сталкиваться. Пусть не нравится, пусть не соглашаются, пусть ругаются. Мне всё это смешно и мелко.* – Письмо Л.П. Захаровой // Мастера искусства об искусстве... Т. 7. С. 309.

1902 год. Отец Павла Кузнецова, иконописец, получил заказ исполнить роспись летнего придела саратовской церкви во имя Казанской божьей матери. По просьбе Павла, отец отдал заказ сыну с друзьями – Петром Уткиным и Кузьмой Петровым-Водкиным. Они до сих пор не имели опыта работы с водными красками. Но после работы над церковной росписью надолго перешли на темпера с иной организацией красочной поверхности.

– *Переломными, определившими дальнейший путь были 1902-1903 годы не только для Павла Кузнецова, но и для его друзей-единомышленников.* – Русакова. С. 39.

Последней крупной работой маслом у Павла Кузнецова был северный пейзаж с оленями, сделанный весной 1902 года в поездке на Север.

У Петра Уткина – замечательная картина 1901 года «Весна на Волге».

Петров-Водкин продолжал писать маслом, но изменил характер живописи. Мне пришлось в Хвалынске реставрировать его работы. Если «Автопортрет с беретом» на фоне набережной в Хвалынске 1901 года исполнен в обычной учебной манере корпусного письма, то уже волжский этюд 1903 года отличается тонкослойным красочным слоем, присущим водным техникам.

Опыт работы темперой был у Борисова-Мусатова, и общение с молодёжью одними разговорами не ограничилось – преподан практический урок.

Подвернулся под руку холст с натурным этюдом к «Гобелену». Виктор Эльпидифорович натянул его на подрамник, оказавшийся больше размером, и наглядно

показал приёмы работы темперой – исполнил вольную копию (западный способ копирования) своего сюжета «Дама на балконе».

Живопись производит впечатление начала работы – «раскрышки»: взяты общие отношения, не прописаны лицо и руки. На обороте подрамника Мусатов счёл необходимым сделать дважды карандашную запись – «окончень» и «окончено». Надпись утвердительного характера – «считать законченной». И, конечно, нужна графологическая экспертиза – а рука ли здесь Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова?

Церковная роспись, сделанная под наблюдением Мусатова, не сохранилась – замяли скандал тем, что отец Кузнецова забелил её. – ...были созданы, по словам Мусатова, «вещи страшно талантливые и художественно оригинальные...», а вся роспись в целом оказалась первой неканонической церковной росписью в России... ...впервые в истории русской живописи XX века проявляется почти инстинктивное пока... обращение художника к искусству примитива, к «варварским» художественным идеалам, к «детскости» и народности. Эта тенденция, характерная для западного искусства конца XIX – начала XX столетия, в русском искусстве выступит отчётливо лишь через несколько лет... – Русакова. С. 42-45.

Завидное первородство – восхождение русского неопримитива к Виктору Эльпидифоровичу Борисову-Мусатову.

– ...1910 год. ...в Москве открылась выставка «Бубнового валета»... а в Петербурге – «Союза молодёжи», также сыгравшего важную роль в развитии русского искусства, дав таких мастеров, как П.Н. Филонов, М.В. Матюшин, таких теоретиков, как В.И. Матвей (Марков). Большинство бубнововалетцев (П.П. Кончаловский, И.И. Машков, Р.Р. Фальк, А.В. Лентулов, Д.Д. Бурлюк) начинали своё зрелое творчество с неопримитивизма, находя в народной игрушке, лубке или вывеске импульс для собственных исканий...

Ларионов и Гончарова, начавшие вместе с другими бубнововалетовцами, уже в 1911 году вышли из объединения, организовав свои выставки «Ослиный хвост», «Мишень», «4»... Направление, образованное творчеством этих художников, можно было бы назвать неопримитивизмом. Оно захватило художников разных группировок, но наиболее определённо выявилося на перечисленных выше выставках в произведениях М.Ф. Ларионова, Н.С. Гончаровой, А.В. Шевченко, М.М. Ле-Дантю, В.Н. Чекрыгина и других. Через усвоение принципов неопримитивизма прошли также М.З. Шагал, К.С. Малевич, В.Е. Татлин... Неопримитивизм вырос в мощное направление, сопоставимое с почти одновременным французским фовизмом и немецким экспрессионизмом «Моста» и «Синего всадника»... ...сам процесс формирования Кандинского, его творчество 1900-х годов дают нам множество примеров близости «Миру искусства» и Борисову-Мусатову. Романтическая идея была перенесена им (как и Борисовым-Мусатовым – **В.Л.**) в сферу чистой формы, а сам художник не без успеха вознамерился управлять этой формой, уподобляя себя музыканту, апеллирующему звуками и их сочетаниями к внутреннему миру человека. – Д. Сарабьянов. Русское и советское искусство. 1900–1930. Москва – Париж. 1900–1930. М.: Советский художник. 1981. С. 24-25.

– Явление, зародившееся на рубеже XIX-XX века в Саратове и назвавшееся в 1907 году «Голубой розой»... явилось первым шагом русского искусства за пределы XIX века. Освободив живопись психологически и в большей мере пластически от задач изобразительности, оно открыло путь, по которому вслед за тем пошло развитие русского авангарда. – Гофман И.М. «Голубая роза» как воплощение понятия «саратовская школа» в русском искусстве // Сб.: В.Э. Борисов-Мусатов и «саратовская школа». Материалы седьмых Боголюбовских чтений, посвящённых 130-летию со дня рождения В.Э. Борисова-Мусатова. Саратов, 11–14 апреля 2000 года. Саратов, 2001. С. 30.

¹ Гофман Ида Михайловна, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела живописи конца XIX – начала XX вв. в ГТГ.

² Герчук Ю.Я., искусствовед, заслуженный деятель искусств РФ (Москва).

³ О находке холстов см.: Вячеслав Лопатин. Борисов-Мусатов–2010: ступенчатый колорит // Волга. 2010. № 9-10 (428).

⁴ Я ждал, что Герчук уделит особое внимание холсту с женщиной в синем платье, исполненной в «наивной» манере. Почему? Герчук мне известен с 1972 года, когда в Москве проходила Всесоюзная двухдневная конференция по проблемам самодеятельного изобразительного искусства. Герчук вёл конференцию, а я, методист по ИЗО-искусству Саратовского областного дома народного творчества, был её участником. Тогда в самодеятельном изобразительном искусстве были реабилитированы «наивные» художники (термин был неприличным, как прежде «кибернетика» или «генетика»). Доходило до скандалов, когда неучёных художников выставкомы не пускали на выставки самодеятельных художников. По этому проблемному поводу пришлось проводить конференцию, устроить одновременно выставку «примитивов». Этот термин считалось неприличным применять в официальном искусствознании. Как и термин «изобразительный фольклор» – стал было употребляться в искусствоведческих статьях. Это вызвало гнев в инстанциях. В Академии художеств, оказывается, знали английский язык (в переводе на русский язык «фольклор» означает «устное народное творчество»): – *А у вас «изобразительный фольклор»! Цыц!* – Также не состоялось, по типу журналов «Искусство», «Художник», предполагавшееся издание журнала «Народное творчество». Событием стало издание сборника статей «Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени», о котором Герчук писал в рецензии: – *...предельно актуальной проблему примитива делают характерные особенности художественного развития XX века, когда обращение к опыту и ценностям «наивного» творчества стало программным для ряда крупнейших мастеров и для целых направлений современного искусства. Именно с этой особой ролью «нижних» слоёв художественной культуры в формировании целого ряда художественных течений сперва 1910-1920-х, а затем и 1970-х годов в отечественном искусстве были связаны открытия в области примитива, осознание его художественной полноценности, начало собирательства* (Ю.Я. Герчук. Рец. на: Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени. М.: Наука, 1983 // Сб.: Советское искусствознание. 1985. Вып. 19. С. 363–367).

⁵ Е.Н. Седова. Принципы экспертизы произведений, приписываемых И.К. Айвазовскому // Вопросы исследования, консервации и реставрации произведений искусства. Сборник научных трудов. М., 1984. С. 65–76.