

PA/1535

КУССТВО

75 P  
E-15 A

КЦИЯ П.П.МУРАТОВА

11535  
PA

ИВАН ЕВДОКИМОВ

БОРИСОВ-МУСАТОВ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1 9 2 4

и

р



Кироводенск Советская  
государственная библиотека

Иванов Иван Иванович  
авг., 1924г.



# ИСКУССТВО

ПОД РЕДАКЦИЕЙ  
П. П. МУРАТОВА



Выпуск 50

ИВАН ЕВДОКИМОВ

БОРИСОВ-МУСАТОВ

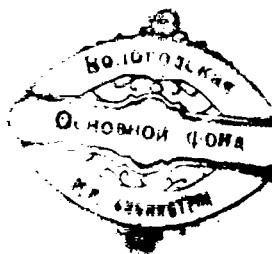
---

Государственное Издательство

ИВАН ЕВДОКИМОВ

# БОРИСОВ-МУСАТОВ

11535



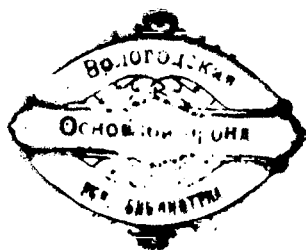
---

Москва

Отпечатано в типографии Го-  
сударственного Издательства,  
Москва, Пятницкая, 71, в коли-  
честве 2000 экз. под общим  
наблюдением М. Я. Шнейдера.  
Гиз. № 5688. Главлит № 16730.

ВОЛОГОДСКАЯ ОБЛАСТНАЯ  
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА







Виктор Елпидифорович Мусатов родился 2-го апреля 1870 года в городе Саратове, в семье мелкого служащего в управлении железной дороги. По семейным рассказам, отдаленные предки рода Мусатовых были мусульманами. В самой фамилии Мусатовых заключен татарский корень «мусат», что значит «молод». Карандашный рисунок отца, сделанный Мусатовым в 1894 году, бюст художника — работы скульптора А. Т. Матвеева (1901 г.), фотографии (особенно групповой «Московского Товарищества художников») совершенно ясно указывают на татарские черты. В ближайшем потомстве дед художника Борис Александрович был крепостным князем Шихматовых. Дед обладал мощным здоровьем и дожил почти до ста лет. По профессии он был мельником: владел в Саратовской губернии собственной водяной мельницей. От него отец художника Елпидифор Борисович наследовал дом в Саратове, где протекали детские годы художника и большая часть его жизни. Мать художника также происходила из крестьянской среды, из семьи переплетчика и золотопечатника Смоленской губернии. Здоровая крестьянская основа предков обещала здоровое и сильное потомство. Но, как говорит первый биограф Мусатова, В. К. Станюкович, «земля встретила его злой насмешкой: в раннем детстве он сделался

горбуном». Трехлетний мальчик, неутомимый, живой, переполненный жизненных сил, играя, свалился как-то со скамейки, ушиб себе спину и заболел. Отец свез его в Петербург, поместил там в детскую Екатерининскую больницу, но с мальчиком снова случилась беда. Будучи на больничном дворе, ребенок каким-то образом свалился в мусорную яму, «напорол» больную спину колючею — и навсегда оспался горбуном.

Впечатлительный мальчик не мог не думать о своем уродстве, не мог не замечать его: детские годы были оправлены. Несмотря на то, что мальчик был окружен сверстниками, не уступал им в затеях и выдумках, однако, уже тогда в нем проявилась неизбежная потребность в уединении: мальчик стыдился своего горба, прятал его. В своем замкнутом саду при доме он предпочитал в одиночестве возиться с цветами, садил, пересаживал их, поливал, полыл. Домашние прозвали его за страстную любовь к цветам садоводом. В детской душе начало складываться своеобразное мировоззрение, горькое и унылое, вызываемое одиночеством и уродством.

На образование художественных наклонностей мальчика, повидимому, не малое влияние оказала мать, искусная рукодельница. Во всяком случае охота к рисованию проявилась у Мусатова в раннем детстве: нежные краски, любовь к мелочам, к узору, к платью, какая-то женственность будущих его произведений явно связаны с наследством со стороны матери. Любовь же к писанию дневников, начатых в юношеские годы, которым поверялись все переживания, думы и впечатления, кажется, должна быть объяснена одиночеством несчастного горбуна. Творя, он научался в дневниках отдавать себе отчет в сделанном, научался продумывать творческое. Трогательно читать в этих дневниках, как рано уже Мусатов был увлечен художественной работой. «Около Саратова на Волге есть остров, — писал он впослед-

спви, — этот остров называется «Зеленым». В детстве он был для меня чуть ли не «таинственный остров». Я знал только один ближайший его берег. Он был пустынен, и я любил его за это. Там никто не мешал мне делать первые робкие опыты с палиндрой». Девятилетним мальчиком, ко дню именин отца — железнодорожника, он и делает эти опыты с палиндрой, поднося имениннику «карпинку» с паровозами и пароходами. На одиннадцатом году мальчик поступает в Саратовское реальное училище. В реальном училище мальчик сразу обратил на себя внимание, как рисовальщик. Товарищ его по реальному училищу, А. Федоров, в своих воспоминаниях говорит: «Географические карты являлись в его исполнении целами картинами. Море около берегов обводилось необыкновенно живописной краской, горы распушевывались с удивительной тщательностью, реки и озера покрывались волнами. Мы все любовались его картинами, просили и нас научить этому искусству, и даже просто прибегали к его помощи, когда надо было пленить учителя географии для поправления обстоятельств».

Учителем рисования в училище был некий старичок Ф. А. Васильев. Как и подобало быть в те глухие времена провинциальному учителю рисования, «Ф. А. Васильев художник был, конечно, старого толка, вряд ли имел какой-нибудь диплом, но когда однажды мы увидели портрет Пушкина его работы, — говорит Федоров, — единогласно признали, что лучше нарисовать невозможно, что портрет этот как будто напечатан, а не сделан от руки простым смертным. Это была высшая похвала с нашей стороны и, конечно, Мусатов тогда так же думал, как все мы, и рисовал с необычайной тщательностью. Помню, как весь класс был поражен как-то его рисунком: комната с мебелью была нарисована так ловко, что учитель пришел в восторг

и даже взял у Мусатова эпоксидный рисунок себе на память». Едва ли чему-нибудь пупному мог научиться от такого учителя мальчик, но Ф. А. Васильев обратил серьезное внимание на молодого художника, всячески поощрял его, одобрял, ставил в пример другим ученикам, приходил в восторг от его работ, брал его рисунки себе на память, предугадал в нем будущего художника, советовал ему по окончании училища ехать в Академию. Внимание Ф. А. Васильева, несомненно, имело немаловажное поощрительное значение для творчества будущего художника. На смену старичку Васильеву, получившему отставку, явился из Петербурга молодой учитель В. В. Коновалов, только что окончивший Академию. Тщательное копирование с «портретов Пушкина» заменено было новой системой рисования «хотя бы и неточно, но художественно». В. В. Коновалов выдвинул Мусатова, предоставив ему право самому выбирать место перед гипсом и пользоваться александрийской бумагой. Он же убедил родителей Мусатова в необходимости взять мальчика из училища и всецело посвятить рисованию. Родители взяли мальчика из пятого класса. В этом шаге совершенно определенно выступает понимание ими художественных наклонностей сына и поощрение их. В то время «Саратовское общество изящных искусств» пригласило преподавателем В. В. Коновалова. Мальчик стал у него заниматься. По вечерам здесь обычно рисовали с гипсов, днем писали красками. По воспоминаниям В. И. Альбицкого, Коновалов ввел в «общество» Мусатова, как автора примечательного рисунка с маски Лаокоона. Молодой художник дал не только пластическую форму, а даже самую поверхность с ее трещинками и чуть заметными впадинками, дал как бы не рисунок маски Лаокоона, а маску-инкрустацию. Характерная художественная требовательность, отличавшая Мусатова среди многих художников в



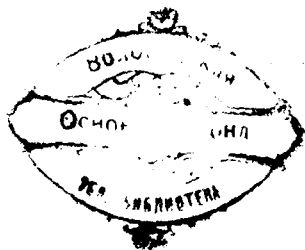
Встреча у колонны.

Вологодская Советская  
Продовольственная





Дама у гобелена.



Вологодский государственный университет  
Универсальная библиотека



зрелые годы, уже проявлялась, видимо, в юношеском возрасте. Работа у Коновалова, по всей вероятности, имела большое значение в художественной судьбе Мусатова. Тогда уже в нем вырабатывались глубокие и серьезные взгляды на искусство, стремление изучить, охватить, осмыслить технологию искусства, он работал карандашом, пером, акварелью, гуашью, вел параллельные записи своих наблюдений над прочностью тех или других красок, составлял перечни прочитанных или подлежащих к прочтению книг по искусству — статьи Перова, Гнедича, Тэна, письма Крамского, курс эстетики Лессинга и Гегеля отмечены этими записями юноши. Так как Коновалов состоял библиотекарем реального училища, а фундаментальные библиотеки средних учебных заведений в провинции нередко имели в своем составе весьма ценные собрания книг, то, кажется, он же руководил и чтением Мусатова.

Так скромный провинциальный учитель почувствовал в мальчике будущего замечательного художника и отнесся к нему самым внимательным образом. Это свидетельствует о незаурядной чуткости учителя. Случаю угодно было именно его поставить на пути и перепутьях складывающейся художественной особи. Сколько неблагоприятно горьких встреч было с учителями в истории русского искусства у разнообразных русских художников, выходивших из провинции, какое часто роковое значение, наверное, имели эти встречи, как много они испортили здоровья русским талантам, чтобы с тем большим чувством благодарности воспоминания сказать о редком благодатном исключении в образе В. В. Коновалова.

Во второй половине 80-х годов в Саратове художник Боголюбов открыл Радищевский музей (1885г.), в котором оказались полотно западно-европейских мастеров — Ванно, Фрагонара, Коро, Добиньи, несколько голландцев,

из русских — А. Иванова, Левитана, Нестерова, Поленова, Репина, кроме того, коллекция предметов кипайского прикладного искусства, коллекция французских гобеленов XVIII столетия. Легко представить себе, каким событием в жизни саратовской художественной молодежи была организация столь исключительно богатого художественными сокровищами музея. Редкое для провинции собрание картин должно было на некоторое время вполне заменить недостающую «настоящую» художественную школу. Так это и было для целой плеяды художников, вышедших из Сагапова, — Мусатова, П. Кузнецова, Петрова-Водкина, Уткина, Кравченко.

У В. В. Коновалова, квартира которого называлась «клубом», молодой Мусатов находил самое приятное и доброжелательное отношение к своим работам, слушал юношески задорные и страстные споры об искусстве, о Москве, Академии, о столичных музеях и выставках. Сохранились известия, что Мусатов бывал в «клубе» ежедневно. Эта художественная среда имела несомненно, решающее значение для дальнейшего направления ученических годов Мусатова. Оставление Мусатовым реального училища свидетельствовало об определенном выборе пути художника. Теперь это желание с годами спало еще тверже, еще естественнее и очевиднее. Пределы Саратова, с его хотя бы и прекрасным музеем, сделались тесными, исчерпанными до дна: двадцатилетним юношей в 1890 году Мусатов едет в московское училище живописи, ваяния и зодчества. С сентября по февраль следующего года он работает в школе, но, видимо, остается неудовлетворен преподаванием, не находит той школы, о которой мечталось. В феврале Мусатов, не выходя из московской школы, перебирается в Петербург и поступает в гипсовую класс Академии художеств. Работа идет настолько хорошо и успешно, что в ноябре того же года

Мусатов оказывается в фигурном классе. Рвение к творчеству, отличающее художника с детства, проявляется в высочайшей степени, он буквально не знает отдыха: все вечера работает в фигурном классе, а днем — в частной мастерской известного профессора-художника Чистякова.

Старый профессор, многому научивший и, может быть, выпестовавший Врубеля, Серова, Репина, очень доволен живописью Мусатова, его *patige morte*'ами. В. И. Альбицкий рассказывает, как Чистяков хвалил за смелую яркую манеру письма один этюд Мусатова, изображавший череп на толстой книге. Должно быть, тогда Мусатов вполне уже почувствовал себя живописцем, и фраза Ницше — «мои помыслы — краски, мои краски — напевы», встречающаяся в записках художника, наиболее полно отражает его художественное сознание. Перевод Мусатова весной 1892 года в натурный класс прервал работу в мастерской Чистякова, так как в натурном классе занятия были также дневными. Тут художник встретил большие препятствия своей художественной самостоятельности. И по мере того, как он овладевал техникой искусства, проявлял независимость, свое лицо, умение «видеть по-своему», начались особенно явные охлаждения и недоразумения между учителями и учеником. Рассказывают, что когда однажды художник Верещагин застал Мусатова подмалеживающим целыми потоками жидких красок полотно с изображением натурщицы, то был раздражен и счел нужным педантично осудить художника. При таких столкновениях учителя и ученика едва ли могло получаться что-либо полезное для работы. Мусатов это сознавал. И так как он очень рано научился ценить свою художественную самостоятельность, то надо было сделать единственно возможный вывод — оставить Академию. К тому же резкое ухудшение здоровья художника, стра-

давшего туберкулезом позвонков, заспавило его покинуть Петербург, действовавший климатически убийственно на больного. Мусатову дали годовой отпуск в Академии, он поехал снова в Москву — и там остался. Два проведенных года в Академии не оставили особенного следа в душе художника, только имя старого профессора Чистякова он вспоминал потом с благодарностью и уважением. Уехав весной 1893 года в Саратов в октябре он вернулся снова в московскую школу живописи и ваяния. Годы учения с осени 1893 года до лета 1895 года в Москве принесли Мусатову не мало горя и страданий.

Всепроникающую рутину, противодействие самостоятельному творчеству он встретил и в московской школе, как раньше пережил их в Академии. Если в Академии художник Верещагин недоумевал над живописным темпераментом молодого художника, подмалевающего полотно натурщицы, то здесь ему настоятельно рекомендовали тело писать исключительно «пелесными красками», а не какими-то «мусатовскими» холодными, сизыми и голубоватыми тонами, вызывавшими подозрение в их «естественности». Известный художник Н. П. Ульянов, учившийся одновременно с Мусатовым в школе, рассказывает, как однажды его товарищ, художник Бакал, позвал учеников из класса посмотреть новую работу Мусатова. В зале школы были выставлены месячные отчетные работы учащихся. Перед картиной стояло много учеников; было весело и шумно. Ульянов увидел совершенно голубого натурщика. На фоне множества выставленных полотен натурщиков, написанных сплошь в желто-черных тонах, голубой натурщик резко выдавался, но в нем была какая-то внутренняя правда, которая подкупала. «Прошло тридцать лет с того времени, — говорил Ульянов, — но как сейчас я помню этого голубого натурщика». Художница

А. С. Глаголева (жена Ульбянова) подтвердила «зрительную» память мужа. В другой раз Ульбянов был поражен полотном «Ангела», написанным Мусатовым с какими-то причудливыми крыльями в гамме перламутровой к ультра-марину. «Учителя», конечно, были в полном негодовании. Прянишников, критиковавший всякую самостоятельность, художественное отклонение от определенного шаблона, словом «переборщил», а профессор Влад. Маковский самым «ненавистным» и любимым своим словом «опсебяпина» — и не могли отнестись иначе к смелым «нововведениям» непокорного ученика. В конце концов после ряда столкновений с учителями, Мусатову один из них так и заявил, что он «портил класс». Живописное дарование Мусатова было чуждо, непонятно сухим и ограниченным традиционными пред-рассудками руководителям школы. На двух ученических выставках 1893 и 1894 годов полотна Мусатова «Полдень», «Вечер», «Этюды» и «Майские цветы», в которых чувствуется будущий колорист и декоратор, проходят «замеченными» неприязнью «оскорбленных» педагогов.

Не находя в школе того, что было нужно, он за стенами ее учился «веселому ремеслу». В 1893 году в Историческом музее на французской выставке Мусатов увидел французских импрессионистов. Врожденному колористическому влечению художника был дан сильнейший толчок, была оказана как бы «духовная поддержка», подспорье. Одновременно в Третьяковской галлерее Мусатов любовался «Деревенской любовью» Бастьен-Лепажа. Впоследствии он говорил, что это произведение было для него целым откровением, он понял и почувствовал, как должен писать художник, как может и как должен быть он свободен. Увлечение Бастьен-Лепажем было настолько сильно, что Мусатов очень часто ходил в Третьяковскую галлереею, зазывал туда знакомых и приятелей, ведя их прямо к своему магниту.

По воспоминаниям М. Н. Картыкова \*, неоднократно бывавшего с Мусатовым в Третьяковской галлерее, художник морщился и явно спрадал, не встречая в нем сочувствия к предмету своей привязанности. В Бастьен-Лепаже Мусатова, видимо, особенно волновал чудесный зеленый тон, разлитый по всей вещи, как бы звенящий в ней, и тончайшая филигрань листвы. По существу грубоватая «Деревенская любовь» Бастьен-Лепаж с будущими элегантными, изысканными произведениями Мусатова не имеет ничего общего, внешне не оказала никакого влияния на его творчество. Только в единственном карандашном рисунке Бастьен-Лепаж, находящемся в Третьяковской галлерее, как будто бы что-то чувствуется отдаленно напоминающее позднейшего Мусатова. Однако как бы там ни было, Бастьен-Лепаж в те ответственные годы формирования художественной индивидуальности Мусатова всецело владел им, художник восклицал в своих дневниках:

«В мечтах один Бастьен-Лепаж».

Быть может, это немного неумеренное увлечение объяснимо в значительной мере чисто личным «человеческим», «сердечным» отношением Мусатова к сюжету картины. Художник был тогда влюблен, был охвачен «тихой, счастливой тоской, с надеждами на счастье», как бы мечтал о создании подобной «личной», автобиографической картины, которая:

Любовь другую отразит  
И, быть может, вновь  
Бастьен-Лепаж повторит.

---

\* Знаток русской народной поэзии. Автор книги «Русские песни» Изборник народной лирики. В. 1923 г., «Скоморошья и бабы песни» П. 1910 г.

«Деревенская любовь» Бастьен-Лепажа полна застенчивой, нежной и скромной поэзии любви, которая со всем ее тонким ароматом поет в фигурах девушки и молодого крестьянина, в их удивительно прочувствованных и поставленных столь оригинально фигурах, в их терпкой близости и отдаленности в одно и то же время друг от друга, в их словно задержанном, стесненном дыхании и тепле этого дыхания, в обрамлении узорной-узорной кружевной листвы и зелени с кое-где поднявшими свои чашечки красными цветами настурций. Мусатов невольно сливал образы Бастьен-Лепажа с внутренней музыкой любви, звучавшей в его сердце.

В эти годы увлечения французским импрессионизмом и особенно «лично» Бастьен-Лепажем Мусатов вращался в кружке молодых художников и литераторов. Среди его поварихей по школе и кружку были—Кругликова, Шервашидзе, Россинский, Слободчикова, Халявин, Суллержицкий, Бакал, Н. П. Ульянов, Александрова (будущая жена Мусатова), Игумнова, Грищенко, Глаголева. Вся эта молодежь, не находя удовлетворения своим художественным влечениям в русских условиях, мечтала «о мировом городе», о Париже с не меньшей страстностью, чем, быть может, одновременно тогдашние хмурые и бедные чеховские люди мечтали в далеких провинциях России о Москве. Вся эта компания вечерами почти ежедневно встречалась то у одного, то у другого поварища. Большинство было материально не обеспечено, часто одевались вследствие этого в весьма фантастические костюмы, плохо питались, нуждаясь в самом необходимом, но все были молоды, веселы, жизнерадостны и полны безудержных мечтаний. Чаще всего бывали у Александровой и Игумновой, живших в одной комнате на Садовой. Молодежь пила чай, дурила, смеялась, далеко за полночь решала близкие вопросы

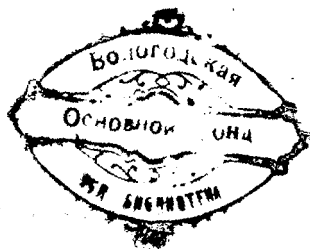
искусства, вырабатывала в спорах свое независимое миросозерцание. Александрова была обаятельной хозяйкой, чрезвычайно гостеприимной, к ней всех тянуло, все любили бывать у нее. Мусатов был завсегдашним, медленно и долго влюбляясь в молодую художницу. Одно время она жила на Тверской, в номерах Фальц - Фейна — собрания переместились туда. Другой угол был в Мясном переулке, где жили художники Бакал, Шервашидзе, и Бялицкий-Бируля. Снимали они там три комнаты. Раньше в квартире помещалось «веселое заведение», был зимний сад, который Бакал с восторгом обрапил в свою мастерскую. В мастерской было много света, но страшно холодно. Молодой, многообещавший художник простудился в этой импровизированной мастерской, нажил чахотку и рано умер. Наконец, третьим местом сборищ была так называемая «Рязанская коммуна», у Рязанского вокзала. Квартира была из трех комнат. Одну комнату занимала квартирная хозяйка с ребятишками — пожилая, болезненная женщина, в другой комнате жили Ульянов и бездарнейший ученик - художник Шемельфеник, в третьей большой комнате, скорее спали только, чем жили, ученики школы — Халявин, Михайлов - Уфимский и Праотцев. Называлась квартира «коммуной» по предложению Праотцева, самого пожилого из учеников, стремившегося влиять на всех, именовавшего себя социалистом и человеком, «занимавшимся политической деятельностью».

Праотцев не работал, а только числился в школе. У стены комнаты спояло на подрамнике громадное полотно, на котором Праотцев намеревался изобразить «Торжество разума и революции» и «Поражение тиранов», но так и не начал задуманной работы. Он часто и загадочно куда-то исчезал, носил высокие сапоги, плед на плечах, был фигурой, что называется, «загадочной». Он пользовался влиянием. Однажды он





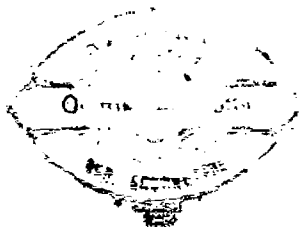
Водоем.



Вологодский областной  
Публичный институт



Изумрудное ожерелье.



BOULEVARD DE LA LIBERTÉ  
LILLE - FRANCE

задумал заняться политическим образованием своих товарищей и основал кружок по политической экономии. В большой комнате собиралось довольно много разного народа, приходила пропагандистка с Высших женских курсов и вела занятия. Мусатов уклонялся от этих собраний. Зато он бывал постоянно на более замкнутых товарищеских собраниях молодых художников. Так политические собрания перемежались с дружескими собраниями художественной богемы. Большое оживление наставало в «Рязанской коммуне», когда в Москву приезжал художник Н. Н. Ге. Ученик Бакал был связан с ним какими-то родственными отношениями, благодаря чему имел возможность познакомиться с художником своих товарищей. Н. Н. Ге, заскучав в своем имении, появлялся изредка в Москве повидаться с Л. Н. Толстым и «проветриться», как говорили тогда. Он, видимо, с большим удовольствием появлялся на заранее назначенное собрание молодых художников в «Рязанской коммуне», долго и увлекательно говорил им об искусстве, учил их, засиживался далеко за полночь, провожаемый восторженными восклицаниями. Будучи энтузиастом искусства, зная свою ораторскую силу, художник невольно «рисовался» и принимал, как должную дань, восторги молодежи. Мусатов не менее других художников увлекался его речами и написал портрет Ге, окруженного учениками. Постепенно собрания прекратились, так как полиция произвела в квартире ряд обысков. Праотцев куда-то исчез, коммуна распалась. В квартире остался один Шемельфеник, который к большому удивлению молодых художников оказался мужем квартирной хозяйки, а бегавшие по квартире ребятишки — его ребятишками. Молодежь была так неопытна, что даже не задумывалась о хозяйке, устраивая политические собрания в квартире, не подозревала молчаливой, любящей опеки над нею последней. Шемельфеник же так ловко маски-

ровал свою связь, что о ней не знал даже Ульянов живший в одной комнате с ним.

Время от времени компания бывала в доме Л. Н. Толстого в Хамовниках, по приглашению дочери его, Тамьяны Львовны, учившейся в школе живописи и дружившей с кружком. В это время Л. Н. Толстой писал «Царство божье внутри нас». Статьи его по искусству были уже опубликованы. На весь кружок в целом они не производили ни малейшего впечатления. Молодежь, конечно, благоговела и препетала в обществе великого писателя, но Софья Андреевна, — по словам Ульянова, — умела устроить так, что молодежь не чувствовала смущения, беседовала об искусстве с Толстым, отвечала на его вопросы и расспрашивания. В комнате же Тамьяны Львовны, рядом со столовой, они чувствовали себя совершенно уже непринужденно, по-товарищески. Обратно возвращались поздно ночью, пешком, радостные от общения с Толстым, в спорах о нем. Мусатов обнаруживал жадное любопытство к Толстому, часто заводил разговоры о писателе, как-то «решал» его для себя. Наряду со страстью к живописи, Мусатов интересовался весьма сильно вопросами литературы, старательно вел записки, отдавая в них отчет о своих переживаниях и думах. Пытался он запечатлеть для себя Толстого и в линиях. Однажды Ульянов, придя в меблированные комнаты «Родина» в Юшковом переулке, где жил Мусатов в маленькой дешевой комнате, застал его старательно рисующим карандашом по памяти Толстого и себя за чайным столом.

Разносторонние духовные потребности и тяготения жили в душе молодого художника. Почти не надеясь получить в школе художественно-техническое образование, Мусатов мучительно чувствовал недостаточность его, планомерно и насильчиво работал дома, как ни один из его приятелей по кружку. Он не овла-

дел техникой рисунка и живописи, он не могвольно и свободно творить: внешние изобразительные средства опсспавали от внутреннего созревания души мастера. Упорной работой Мусатов добивался гармонии между своим внутренним миром и его техническим выражением. Планомерности работы вполне соответствовала его натура, в высшей степени аккуратная, настойчивая, непреклонная. Маленький, прямо крошечный человек и внешне выражал эту аккуратность и постоянство. Одевался он всегда безукоризненно, носил цветные галстуки, на руке тяжелый браслет, был сдержан и молчалив. Товарищи по кружку звали его франтом. Но эта внешняя красивая оболочка не была пустым эстетством, она была органической его потребностью. Так она и воспринималась. Не даром Мусатов тогда же прибавил к своей фамилии измененное имя деда—Борисов. Слово эта видимая аристократичность ему нужна была как тяжелый браслет на руке, как цветной галстук. Наиболее обеспеченный из кружка, добывавший средства от продажи по частям дома в Саратове, Мусатов, конечно, мог позволить себе это «франтовство». Мусатов уже тогда выдавался из кружка, знал себе цену, товарищи молчаливо признавали его превосходство, как и его «франтовство», ожидали от него «будущего».

Кроме кружка художников Мусатов в те же годы часто бывал в кружке некоего Н. Брянчанинова, вологодского помещика, эстета и гурмана, проживавшего последнее наследство от какого-то родственника. На квартире Н. Брянчанинова собирались молодые артисты, начинающие писатели, поэты, художники, книголюбы. Из кружка «Рязанской коммуны» бывали только Россинский и Мусатов. Насколько Мусатов производил впечатление уверенной художественной силы на своих со товарищей по школе, настолько в этом кружке он

был другим, терялся... М. Н. Картыков рассказывает, что Мусатов производил впечатление человека, не имеющего никакой веры в себя, чрезвычайно застенчивого, молчаливого, незаметного. К нему установилось даже немного полупренебрежительное отношение, за глаза его не называли по имени, а звали «байковым одеялом», потому что художник носил модный тогда серый клетчатый пиджак, такой же жилет и серое пальто. Из всего кружка молодежи Мусатов подружился с поэтом Савиновым, горьким пьяницей, сифилитиком, оспрословом, жившим в Чижовских номерах против старого университета. Мусатов очень любил Савинова за то, что, как говорил он, тот не похож на других, не такой, как все. Он написал ему две картины, которые долгое время висели над кроватью Савинова. Впоследствии они куда-то исчезли. Выдержанный в сине-желтых и зеленых тонах, написан был на одной сад, в саду стол с яркими солнечными пятнами, на другой—чей-то женский портрет (игра синего с белым). Мусатов бывал у Савинова очень часто и любил слушать остроумную, часто злую и горькую речь «поэта-неудачника». Вероятно, их роднило то, что жизнь к обоим была повернута не солнечной стороной: сифилитик и урод. Художник, так тонко чувствовавший красоту, имевший потребность даже во внешней красоте, — в костюме, обуви, браслете, — не мог не видеть, не замечать своего злосчастного горба, не мог не страдать от тяжелого его груза за спиной. Разве он не закрыл его стыдливо плащом на одном из своих ранних автопортретов? Не взирая, однако, на несомненно грустные переживания от уродства, жизненные силы были так могучи, что в эти годы Мусатов неуклонно рос, как художник. Маленькая комната Мусатова в Юшковом переулке была завалена множеством папок с рисунками, этюдов, картин. Поездки на лето домой в Саратов еще более увеличивали это количество.



Дорожные альбомы гуашей Мусатова свидетельствуют о самых широких замыслах художника, о чрезвычайном их разнообразии при неизменном блестящем выполнении. Мусатов сознательно и уверенно «пробовал» себя во многих жанрах, отыскивая настоящую, подлинную, только ему свойственную дорогу. В альбомах находим совершенно неожиданные работы и бытового характера, и чисто психологического, и декоративного, и пейзажного. Такой размах указывает о больших художественных возможностях, открывавшихся в Мусатове с каждым новым годом.

«Вот молебен на станции,— пишет Тугендхолд,— с цветистой толпой крестьян в розовом, голубом и лиловом, нарисованных мастерскими, уверенными силуэтами,— сценка, полная сочности, свежести и характера (как характерна хотя бы девочка с небольшой крысиной косичкой!). Вот какая-то загадочная столовая, с японским фонарем, с женщиной, у которой осиная, до жупи тонкая талия и экзотический очерк головы, и с мужчиной, сидящим почто «на иголках». Вот еще более страннѣй и острѣй набросок,— у стоянки парохода, где у дамы, сидящей на скамейке, какие-то змеевидные, хищные руки в перчатках и узкая жуткая голова,— набросок, который, казалось бы, можно приписать какому-нибудь японцу, Тулуз-Лотреку и кому угодно, но только не «нежному» Мусатову. Зато есть здесь и другой вид на Волгу, с серебристым серпом луны на фоне бледно-сиреневого неба и воды \*». Одновременный небольшой этюд маслом, подаренный Мусатовым художнице А. С. Глаголевой, изображающий сидящего на земле мужчину кавказского типа в белой мапроске и широкой белой шляпе, таких же размеров этюд «Девушки на диване» в белом платье с кое-где брошенными

---

\* Журнал «Аполлон» за 1915 г. № 8—9, стр. 28—29.

ми голубоватыми цветочками, какой-то весь снежный, хрупкий—удостоверяют пристрастность Мусатова к голубой и голубоватой гамме, она уже господствует на его палитре, как «мусатовская» гамма, «мусатовская» манера, которые будут повторяться в разнообразных оттенках во всех последующих картинах живописца. Даже в его карандашных рисунках «Речки» (1892) с тум и сям поднимающимися свои кроны деревьями, отраженными в воде, в «Портрете женщины» (1894), в «Портрете отца» (1894) и многих других чувствуется мазок, исключительно живописная манера, как бы живописный карандаш, воздух, свет, переливы, светопени. Живописная настойчивость, излюбленная тональность ясно выступают уже в 1894 году, когда на осенней ученической выставке Мусатов выставил «Этюд» и «Майские цветы». В «Этюде», который должен был раздражать «передвижнические» симпатии тогдашних школьных заправил своей несложностью, непосредственностью, «бессодержательностью», написана лужайка с ярко-ярко зеленой скамейкой, круглым столиком и стулом на переднем плане, лужайка продолжена до второго плана с кустами сирени и сквозь пропину между кустов сирени подбегает к белым «службам» помещицкой усадьбы П. А. Слепцовых \* около Сарапова; за зданиями поднялись деревья парка, так композиционно заканчивающие картину, начатую в переднем плане высоким деревом около скамейки. Сколько уже в этой вещи воздуха, света, неба, голубоватой дымки! Сколько уже в ней звучит «сердечных струн» будущего Мусатова! Этот «Этюд» словно бы напоминает «наш», «русский», просе-

---

\* Управляющим имения «Слепцовки», названной так по фамилии владельцев, был крестный отец Мусатова—Д. О. Гаврилов. Художник проводил у него лето 1894 года и сделал «Этюд».

лок, выходящий к большаку с зелеными шелковыми берегами и в нем пропадающий.

Работа «Майские цветы» \* по праву должна считаться одной из сильнейших вещей Мусатова как по технике, так и по живописи, во все ученические годы. Чего стоит эта непринужденность, простота замысла художника: он хотел поиграть белыми пятнами платяев двух маленьких девочек, обрамленных бледно-розовым цветением яблонь, на зеленой травке, у стены деревянного небольшого дома, распахнувшего окна к аромату цветущих яблонь. Белые девочки перекидывают красный мяч, где-то невидное солнце льет свои опаявшие после зимы лучи, стена дома «добрая», нагрета, воздух свеж и радостен, весенне тепло, весело, привольно, не усидели дома маленькие игрушки. Прелестная вещь — сплошная декорация, пропитанная огромной любовью к миру, к его краскам, только краскам, к его чудесным сочетаниям цветов, дещей, лужайки, домов, пающих и плавающих в зеленом майском воздухе. Все слилось, соединилось, гармонически заканчивает весеннюю гармонию возрождающейся теплой, родной, зеленой земли. Обе эти вещи впервые были воспроизведены в «Иллюстрированном каталоге XVII выставки картин учеников 1894 года», сохранившем нам работы товарищей Мусатова, показывающих своевольное своеобразие его творчества. Большая часть работ, начиная с портрета Бакала, написанного Н. С. Ульяновым \*\* на обложке, и кончая работами В. Россинского, Ю. Игумновой, Жуковского, Бялыницкого-Бирули, Молова, Пыжева,

\* Третьяковская галерея.

\*\* Художник, мало талантливый, из «Московского Товарищества художников» впоследствии. Мусатов звал его за красивую внешность «фатом», а Н. П. Ульянова, мастера нервного, очаровательного, — «психопатом».

Волочинкова, В. Комарова, Кравцова, В. Слободчикова, Е. Александровой, В. Соколова, П. Серегина, Михайловского, Нерадовского, В. Андреева, К. Спасского, Барышниковой, Я. Колыниченко, В. Станкевич, Гермашева, И. Рыбакова, А. Глаголевой—проникнуты «передвижническим» настроением, «передвижническим» подходом к теме, их манерой, стилем Маковских, Переплетчиковых и Сорокиных. Только работа И. Бакала «Вечер», изображающая молодых мужчину и женщину, сидящих друг против друга на большом балконе, останавливает внимание и выдается своим исполнением. Такую вещь мог написать и Мусатов. Школа подавляла индивидуальность — не всякий, как Мусатов, мог защищать ее. И вот результаты: один Мусатов создал неумирающие художественные ценности, все его вышеперечисленные товарищи безыменны, как художники, их нет. Любая из работ Мусатова того времени полна живописности, колорист родился, почти вырос, зреет, готовится создать будущие свои совершенные вещи, носит в себе и как бы делает этюды к ним. Чрезвычайно любопытен один эпизод тех лет. Мусатов написал маслом этюд «Ге с учениками», но увлечение личностью Ге и его блестящими речами ни в какой мере не отразилось на художественной самостоятельности Мусатова: этюд сделан в лиловых и зеленых тонах. Весной 1895 года Мусатов решает порвать со школой: его манил Париж. Мусатов разделил тогдашнее общее увлечение художественной молодежи Парижем, но, быть может, его увлечение было несколько углубленнее и спроще. Во всяком случае известно, как много он работал там, в то время как его русские товарищи не мало отдавали времени «всем впечатлениям бытия». Впечатление этого лета Мусатов вместе с Россинским совершил путешествие в Крым и на Кавказ. Жили в Кисловодске, Боржоме, Батуме, Алушке, были на вершине



Призраки.



Казбека. Мусатов изменил своему обыкновению— планомерно и много работал. Видимо, природа Крыма и Кавказа поразила его, «задавила» впечатлениями. Хотя в Кисловодске он и писал родную березку, чахлую и худую у подножья горы, чем вызвал насмешки Россинского в однолюбий, но уже на вершине Казбека написал эпюда белых горных вершин и синего неба, затем «Грузина», «Водопой» (горная речка с горцами на конях у водопада), «Море» (в нескольких вариациях), «Мальчик-юнга», «Крымский дворик в лунную ночь», «Кавказский вид» и др. Всего за лето, однако, Мусатов написал до двадцати эпюдов. Поездка в Крым и на Кавказ, несомненно, обогатила его красочную гамму, повысила ее колористическую инпенсивность, усилила любовь его к бело-сине-голубой тональности. Через несколько лет, живя в Париже, он вспоминал свою поездку и писал: «Хотел бы снова я побродить по скалам, побыть в деревушке, где и помину нет о суполоке, хотел бы подышать прозрачными голубыми далями, щуриться и открывать глаза на блистающие горные снега, дать сердцу замереть при взгляде на долину внизу,—я так давно не видел этого серебристого, солнечного света, рассыпанного на каменистой глуши. В Париже масса вещей, и не видишь самой главной, — глаза разбегаются. Я испытал то же самое чувство на Кавказе и не мог что-либо там написать. Но теперь я прекрасно вижу все его характерные детали и в то же время весь его ансамбль. Мне кажется, что сейчас я мог бы многое рассказать о Кавказе». Воспоминание о Кавказе, как воспоминание о «серебристом солнечном свете, рассыпанном по каменистой глуши», ярко рисует Мусатова, колориста прежде и раньше всего. Такой «чистой» живописью и был голубой эпюда «Замок Тамары», написанный много лет спустя.

Осенью 1895 года Мусатов приехал в Париж. Давно лелеемая мечта осуществилась. С какими чувствами

приехал Мусатов из России, убедительно рассказывают следующие его слова. «Сюда спрелятся из России молодые художники (которые, наконец-то, начинают пропирать глаза), начинают понимать, что в России ничего, кроме всеобщей охоты к спячке, они не получают. Я очнь рад этому — скоро искусству будет легче в России. Ведь до сих пор у нас понимают искусство, как дикие люди, как варвары, как дети». Оценка, конечно, была несколько резка, не совсем справедлива, в России искусство всегда понимали и даже глубоко, в России была всегда только техническая опспалость, техническое неумение, скверная школа. Молодому энтузиасту Россия не могла дать техники, технологии искусства. В вышеприведенной цитате Мусатов обобщил школу с образом России. Поселившись с художником Шервашидзе на Монмартре, Мусатов начал работать в ателье Фердинанда Кормона, знаменитого преподавателя, мастера рисунка, но авпора скучноватых по живописи картин «Каменный век» и «Каин». Как преподаватель, Кормон напоминал Чистякова, хотя бы по одному признаку, что через школу одного прошло много замечательных французских художников, в мастерской другого работал ряд выдающихся русских художников. Эту сравнительную оценку Мусатов топчас же и делает, как только начал работать у Кормона, находя «много общего» у него со своим пепербургским учителем. Еще, кажется, никогда Мусатов не работал с такой жадностью, с какой он начал работать у Кормона.

«В ателье Кормона я начал работать действительно на второй день, как приехал,— пишет художник. Этюдов я своих ему не показывал, а начал прямо рисовать. Дело, кажется, пошло успешно, благодаря тому,— что рисование здесь именно то, о котором я мечтал. Прорисовать таким образом я думаю весь этот год — до



дела. Кормон очень похож на академического профессора Чистякова. Это невысокого роста худой старик, замечательно энергичный. Говорит он очень быстро и много и говорит не стесняясь, так что ученики его боялись, и он крепко их пробирает и весьма основательно. Поправлять работы он приходит два раза в неделю. Работая от 8 до 12. Остальное время работаю дома или брожу по картинным галлерейм и по Парижу». Словно бы оберегая себя от столкновений с Кормоном, которому «мусатовская» тональность должна была показаться чуждой, как она была чуждой в Академии и в Школе, Мусатов не показал учителю своих живописных этюдов — натюр-мортов, а начал рисовать, только рисовать у Кормона. С одной стороны, Мусатов сознательно уклонялся от столкновений, зная живописную манеру Кормона, с другой стороны, он ревниво охранял свою художественную независимость, опасаясь невольно влияния на себя живописи Кормона, Мусатов, как видим, знал, что ему нужно было в Париже, зачем он приехал сюда. «Уж я и счет потерял, который делаю рисунок», — пишет он, довольный результатами своей работы у Кормона. И тут же с удовольствием сообщает о своем учителе, кстати, раздраженно вспоминая «российских наставников»: «Кормон беспощаден ко всем безразлично. Одним взглядом он замечает у каждого ошибки. Его поправки и рассуждения замечательно верны. Его слова убедительны по своей правде и прямоте. Они никогда не дышат напыщенным и дурацким апломбом профессора Сорокина или туманными и хитрыми до глупости замечаниями других наших жрецов искусства». Тут же он стремится дать себе ответ уяснить разницу между Кормоном и русскими учителями, заслуживающими признательности, вскрыть различие художественной среды России и Парижа. «Кормон, Чистяков и Коровин, — решает Мусатов, —

служат одним и тем же принципам в искусстве. Это тем более удивительно, что мирь, создавшие их, так разнородны и разделены такими громадными пространствами: французское искусство, русская академия и московская школа. Они не похожи. Коровин—меланхоличен, Чистяков—хитрец. Кормон—прям, Коровин—художник с тонкими нервами и чуткой душой—забит жизнью, Чистяков—простой крестьянин, пробивал дорогу в среду аристократов, Кормон—сам аристократ, вполне обеспеченный, мог ипши прямо, не насилуя себя. Потому Чистякова многие не понимают, он имеет много врагов, Кормон же пользуется авторитетом».

Прошло шесть месяцев. Рвение к работе было настолько неодолимо, что художник немного недоволен собой, брюзжит, сомневается, утешает себя... «Я работал мало—всего 4 часа в день. И все только рисовал. Я чувствую, что сделал успех. Я нашел то, что мне представлялось нужным раньше. Я был совершенно согласен с тою теорией рисования, которую в шесть месяцев начал понимать. Я, конечно, мог бы заниматься целый день, тогда успех был бы самый существенный, но я не раскаиваюсь, что этого не сделал, ибо я хоть немного познакомился с Парижем. Я в это время хоть сколько-нибудь изучил Лувр и Люксембург. Особенно Лувр по своей школе ничем незаменим. Там вы найдете своих любимцев, там вы увидите громадную коллекцию рисунков классических мастеров, которая откроет глаза на многое необходимое для знания».

Лувр, Люксембург, частные собрания с Моне, Сислеи, Писсарро, Бенар, Бастьен-Лепаж, часто посещаемые Мусатовым, как бы заменяли для него собственную живопись, утоляли его «добровольный» живописный голод. Но перед отъездом на лето в Саратов художник загрустил и огорченно записал в своей тетрадке: «Я сде-

дал большую ошибку, я на 6 месяцев забросил живопись — и в результате я теперь потерял приобретенные в ней пропы. Я ее почти забыл. Я не хотел поддаться давлению патрона, но я мог работать после 12, п. - с. гарантируя себя от его советов. Я теперь решил сделать так на будущий сезон». Эта добровольно - наложенная на себя Мусатовым «художественная эпилепсия» лишней раз дает указания на серьезность требований к себе художника. Живописный темперамент рвался наружу, хотелось писать красками, но Мусатов сдерживал себя, упорно и сосредоточенно учился рисовать, только рисовал. В записных книжках находим много зарисовок разных человеческих лиц, и почти повсюду указания о назначении красок для них. В одной из тетрадок находим целую живописную программу — «сделать опыт над женской головой в портрете на воздухе, не спешась яркостью красок. Все лицо будет голубое, яркое, лиловое, зеленое».

Столь «мнемоническая» живопись, однако, получала реальное осуществление, едва художник на лето уезжал в свой родной Саратов: он писал красками. Так, после первого зимнего сезона в Париже Мусатов летом написал в Саратове этюд молодой женщины (сестры художника) в саду, в котором как бы выполнил задание, сделанное себе в Париже. Следующим летом написал этюды к задуманной картине «Maternité», «Садовник», «Голова садовника», «Женщина в качалке», несколько этюдов сада. Наверное даже этюды: «В café» и «У Эйфелевой башни» сделаны были по памяти в Саратове, как по памяти о кавказской поездке; спустя несколько лет художник писал «Замок Тамары». Этюды этих лет показывают под каким сильнейшим влиянием парижских импрессионистов находился Мусатов. Он усвоил даже манеру накладывать краски, не смешивая, параллельными мазками. Возвращаясь в Париж, Мусатов снова становился при-

лежным учеником-рисовальщиком. Своих живописных этюдов он не показывал Кормону несколько лет. Только расставаясь со старым учителем, продемонстрировал их: Кормон был несказанно изумлен на художника, так сказать, обманувшего его надежды, и высказал полное неодобрение еще одному представителю импрессионизма, чуждого ему.

Мусатов, несомненно, в первую же зиму пребывания у Кормона сознал некоторое несоответствие работы у этого превосходного рисовальщика и посредственного живописца. Врожденное, художественное влечение к декоративности, краскам, большим полотнам, даже к фреске после того, как он увидел в Париже работы Пювис - де - Шаванна, не могло остаться в равновесии. Мусатов отдал свое сердце Пювис - де - Шаванну с первой встречи, называя его «самым большим художником» того времени. Фотография со св. Жепевьевы Пювис - де - Шаванна долгие годы висела в его квартире. Осенью 1896 года Мусатов сделал попытку поступить в ученики к Пювис - де - Шаванну. Он поропился в Париж ранней осенью, чтобы успеть поступить, но пришлось разочароваться. «Я все время боялся, что к моему приезду он возьмет да помрет,— писал художник из Парижа своей матери,—ведь ему уже за семьдесят лет. Но он сделал хуже — женился и перед свадьбой закрыл свое ателье. По приезде сюда я разыскал квартиру этого новобрачного и явился к нему часов в девять утра. Я застал его в бледно - сиреновом халате и высказал ему свое желание. И он, хотя и проникся чувством уважения к моему стремлению, но все - таки с грустью заявил, что уже больше учеников не имеет. Еще собираясь ехать сюда, я предвидел такой исход и предполагал в таком случае уехать в Мадрид, чтобы поучиться на Веласкесе. Но теперь я опложил его на неопределенное время и опять работаю у Кормона».—Попытка работать у

гениального мастера окончилась неудачно. Мусатов продолжал оставаться у Кормона еще два года, получал одобрения на внутренних конкурсах (в жюри были Бонна, Жером, Эмбер), произносил речи на ученических обедах в честь учителя, спрашивал его мнения о своих работах почти через десять лет (в 1905 году), волновался в ожидании ответа, но все же не мог не чувствовать значительного духовного помления, не найдя в Кормоне живописца.

Пребывание в Париже имело огромное значение для дальнейшей самостоятельной художественной дороги Мусатова. В Саратов вернулся не юношески - ищущий ученик, а подлинный, зрелый мастер, созревший в результате общения с такими художественными сокровищами, как Лувр, Люксембург, импрессионисты, Париж.

Формированию художественного мирозерцания способствовал также тесный поварищеский кружок в составе таких своеобразных мастеров как Кругликова, Кузнецов, Шервашидзе и друг. Компания часто бывала вместе в музеях, театрах, на концертах, на выставках, совершала поездки за город, была юна и полна духовных сил. Первое впечатление от Парижа, когда Мусатов писал — «Парижем я очень доволен, он захватывает меня своей энергией, и если не упомяну, то навряд ли я почувствую здесь скуку: брожу целыми днями по улицам и совершенно забываю, что такое усталость» — было общим и для русских приятелей Мусатова. Они жили день за днем, набираясь впечатлений от неисчерпаемой ими художественной обстановки Парижа, обмениваясь ими, переживая их. Кормон в конце концов имел значение для Мусатова очень небольшое. В общем надо сказать, что рисунок Мусатова безусловно совершенствовался в Париже у Кормона, но все же рисунок неизмеримо отставал от колориста Мусатова, он вообще никогда не был виртуозным, мастерским, а скорее средним, скромным по

силе линии. Будь у Мусатова рисунок в соответствии с его палитрой, быть может, имя великого художника было бы неотделимо от него. Но этого не случилось, Париж в целом был влияющим формовщиком художественной техники Мусатова.

После трехлетнего с перерывами пребывания в Париже, Мусатов «насытился» сутолокой и суетой и искусством мирового города, захотел самостоятельного творчества, его потянуло в родные места. К лету 1898 года он приехал в Саратов, поселился в маленьком флигеле своего дома с садом и прожил там до 1903 года, изредка выезжая в Москву.

Ученические годы окончились. Началось осуществление художественных замыслов.

Первой крупной вещью был «Автопортрет», находящийся теперь в Петербургском русском музее. Художник изобразил себя и супругу в саду у стола с брошенными на нем розами. Ярко освещена листва кустарника, трава, краски молоды, свежи, как эта идущая по саду весна. Ко времени создания «Автопортрета» относятся несколько эюдов сада и голых мальчиков в саду. Мусатов любил деревья с каким-то исключительным постоянством, почти ежегодно он делал несколько эюдов с них, тончайше выписывая узорную листву. На лето 1899 года он выехал в знакомое ему с ученических лет имение «Слепцовку». Это лето имело для художника особенное значение. Мечтательная душа Мусатова остро и больно восприняла ушедшую навсегда жизнь старой усадьбы, ее тишину, ее «обветшалую прелесть». Тихо дремлющие, спокойные, опустелые залы, белые колонны, парк, руины, — все это глубоко поразило его. Мусатову привиделась в этом прошлом «гармония», которой так хотело его сердце. Он воспринял старую усадьбу исключительно поэтически, она предстала перед ним, как видение красоты. В поисках красоты, среди



Парк погружается в тень.

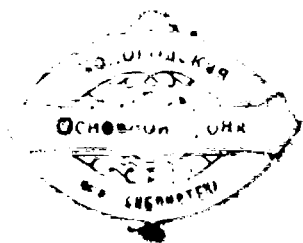


Волгоградская Советская  
Правительственная Библиотека





Прогулка при закате.



казавшейся ему грубой действительности, не привлекавшей его сердце, сквозь жаление ушедшей навсегда эпохи, людей, даже костюмов их, безмятежности и спокойствия, вдруг перед его глазами спали немые и живые для него свидетели прошлого, доживающие здания, парки, залы, безделушки. Как будто пуп, рядом, еще недавно ушли люди, их надо найти, оживить. Мусатов отныне был навсегда очарован прошлым, его руинами, которые он населил женскими печальными образами. Вся его дальнейшая художественная работа есть только многократное выражение одной и той же идеи, мысли, со все повышающейся техникой выражения ее.

Мусатов задумал тогда же написать картину «Гармония». Все лето писал этюды к ней и эскизы. Старушки, сидящие девушки, кавалеры, старинная мебель, женские головы, Interieurs, розовые облака сменялись одно за другим. Картина вынашивалась трудно. В первом большом этюде «Гармонии» дан был вечер после дождя с тучей, уходящей по темнеющей лазури. На белой громаде облака дрожит закат. В глубине картины в сумерках стоят старинные «усадебные службы». По стене дома взобрались густые заросли дикого винограда, напоенные дождем. На переднем плане скамейка. На одном из эскизов облако кажется близким, огромным. Молодой мужчина в синем камзоле декламирует стихи двум девушкам. В 1900 году, наконец, Мусатов пишет голубую «Гармонию» в том виде, в каком она дошла до нас. Озаренная заходящим солнцем, плывет прозрачная облачная глыба, как бы хрустальная грандиозная люстра. На переднем плане зеленая скамейка и две женщины, сидящие на краешках стульев, вытянувшиеся вперед, слушающие декламатора, читающего стихи из голубых сумерок. Вдали равнодушно и безучастно сидит старушка и напряженно что-то думает свое, вспоминает... Одновременно с работой над «Гармонией»

пишутся «*Quand les lilas refleuriront*», «Осенний мопив» и «Романс без слов». Те же образы, углубление пемы, новые живописные достижения. Трельяж боскета, грустные женщина и мужчина, робкие лучи солнца забрались в комнаты, скользят, а не свешивают, касаются платвья, стен, мебели, лирика увядания, плена, пряного запаха венков, жажда любви, ласки, нежности. Мусатов вышел на свою «прирожденную» дорогу, нашел себя, свое лицо, свою манеру.

За год до написания «Гармонии» Мусатов вступил в «Московское товарищество художников» и с 1899 года начал выставлять на нем свои картины. Можно сказать, «дружным неодобрением» встретила пресса появление Мусатова. Так было, так будет. «Далеко шагнули московские импрессионисты, но дальше их всех ушел живописец Мусатов,—писали «Новости».—Его еще помнят учеником нашей старой Академии, где ему не удалось порядочно научиться рисовать с гипсов, и вот, «убоявшись бездны премудрости», он несколько лет провёл в Париже, «довершая» свое художественное образование. Теперь он вернулся и разразился на этой выставке целой серией синих картин, в которых ни один мудрый философ не доискался бы смысла». В поисках «смысла», тенденциозности, «рассказа», «иллюстрации» проглядели блестящее живописное дарование. «А вот еще «Семейный порицатель» В. Мусатова,—не отспивал «Сын Отечества»,—такого цвета, что трудно определить, чем, при каком освещении и даже зачем он написан. Это называется писать натуру так, как ее видишь, как на фотографических снимках, сделанных портретным объективом, где предметы, находящиеся на первом плане, выходя по размерам больше отдаленных предметов, так вот и в живописи некоторые стараются создать такие ракурсы». Не сочла возможным оставить без внимания и соответствующих указаний

даже правительственная газета «Россия». «В своем роде оригинален также художник В. Мусатов,— сообщила она.— Ученик «пленериста» Кормона, этот художник поражает своим крайним импрессионизмом и наряду с этим тяготением к старым стилям, в особенности к стилю Людовика XV. В этом духе он экспонирует две картины: на обеих фигуры написаны на воздухе, благодаря чему они хорошо выделяются. Зато с пейзажем художник переусердствовал в импрессионизме. Таких кочанообразных, маленьких деревьев, какие он изобразил на одной картине, нет, и, конечно, не было в эпоху белых париков и фижм».

Конечно, художник внутренне мог только ухмыляться над такой «криптикой», но он не мог не считаться с ней, ибо она отражала низкий уровень общественного понимания искусства, в этой среде приходилось жить и работать. Ни к одному, кажется, из русских художников в такой мере не применимы слова поэта Венивипинова:

Не ищет вчуже утешенья  
Душа богатая собой,

как к Мусатову, но все же он должен был выносить весьма тяжелые впечатления при чтении этих отзывов; они мгновенно, но должны были «понижать» его творческую продуктивность. Не могли не влиять подобные «криптики» и на покупаемость картин, что при небольших материальных доходах Мусатова, получаемых, по словам художника Н. П. Ульянова, от продажи по частям (по крыльцу, по амбара, по каретника) саратовского дома, имело большое значение. Мусатов становился тогда дорогим и близким только лишь очень ограниченному кругу. Широкая популярность не пришла до сих пор, а большинство даже совершенных вещей Мусатова были куплены или накануне его смерти или на первой и вто-

рой посмертных выставках. Видимо, помимо личной привязанности к своему сараповскому саду, привычных условий для творчества, долголетнее пребывание художника вдали от центров художественной жизни объяснялось невозможностью жить «на карпину». По крайней мере, как только обозначился некоторый материальный успех через три года, Мусатов покинул навсегда Саратов.

В 1901 году Мусатов на лето поселился в очаровательном имении «Зубриловка» князей Голицыных - Прозоровских, недалеко от Саратова. Перворазрядное по архитектурной красоте имение только усилило переживания художника, зародившиеся в более скромной поэтичной «Слепцовке». Забывая о «неуспехе» в столицах, переживая тягостную любовную драму, приходя в отчаяние от своего физического уродства, Мусатов с еще большей настойчивостью погрузился в работу, стремясь забыться в ней, преворая и воплощая в красочную жизнь дорогие для него образы прошлого. Чудный «Вишневый сад», «Весна», «Куст сирени», «Тополя и облака», «Спокойствие», «Портрет», «Последний луч», «Встреча у колонны» — следуют одна за другой. Красочное богатство, игра света, пятен, грация линий при полном идеальном спокойствии, застылости воссоздаваемых фигур внесли какую-то внутреннюю жизнь в эти полотна Мусатова, они звучат, они музыкальны. Это лето в творчестве Мусатова было безусловно исключительным. Он достиг той художественной высоты, на которую поднимались только очень немногие русские художники, он добился почти максимального результата от своей палитры.

Уехав из «Зубриловки» поздней осенью в Саратов, Мусатов быстро закончил одну из лучших своих картин «Гобелен». Долго вынашиваемая внутри, она как-то сразу назрела, вылилась на полотно. Блеклые, бархатные

тона старых гобеленов с их нежной пестротой и какой-то едва уловимой дымчапостью были виртуозно воскрешены в матовой темпере. Одна из грустнейших страниц личной драмы художника, обобщенная до символа грусти, предстала в «Гобелене». И эти оснано-вившиеся на каменных плифах девушки в белых кринолинах, и белый «зубриловский» дом вдали, молчаливый колокол, созывающий на работу и с нее отпускающий, неподвижные деревья, оранжерейные цветы, цветущие клумбы — полны грусти запавшей, глубокой, умиротворяющей, это пишина тишины, отдаленная, стихающая боль сердца. Написав «Гобелен», Мусатов освободился от сомнений в своем призвании, иногда омрачавших его творческую работу: физическое несчастье как бы вознаграждалось радостью достижения в искусстве.

Зимой 1901 года Мусатов съездил в Москву и сvez «Гобелен», «Вишневый сад», «Последний луч», «Встреча у колонны» на выставку «Московского товарищества художников». С этой выставки положение Мусатова в художественных кругах упрочилось, он пережил первый успех: «Гобелен» на конкурсе имени В. Д. Поленова и И. Е. Репина получил первую премию.

«Любопытный художник Мусатов, — пишет уже «Современник». — Это — несомненно двойник К. А. Сомова, но, несомненно, более крупного размаха художник и менее похожий на «калеку - уродца», как окрестил Сомова остроумный И. Е. Репин. Так же как у Сомова в произведениях Мусатова преобладают кринолины, дома, «расписанные зеленью в виде рожи», боскепные и проч. атрибуты отжившей эпохи. Но вот чем нам нравится Мусатов: его кринолины не кажутся написанными ради простого оригинальничания, иначе говоря, он воспроизводит известную эпоху не слепо, а комбинируя в своем стиле прекрасные картины, цельные и живописные».

«Вот, например, работы Мусатова, — вторит другой, — отчасти напоминающие акварели Сомова. Здесь также интимная тихая жизнь наших предков, то же желание передать как можно ближе к правде простоту обстановки, поз и т. п. Только у Мусатова это выходит как-то шире». Сравнение с Сомовым проходит во всех отзывах. Но, конечно, между изощренным, истонченным Сомовым и Мусатовым сходство было чисто внешним, некоторым совпадением, некоторой близостью красочной гаммы при полном различии в ее интенсивности. Более увлеченный современник стремится «рассказать», «расположить» Мусатова. «Борисов-Мусатов выделяется из прочих «поварищей» не только по стилю, по манере, но и по самому материалу письма, — пишет он. — Его «масляные» картины написаны не масляными красками, а красками яичными (темпера). Так писали в средние века, так писались образа и станковые картины в с.-з. Европе вплоть до XV века, пока братья Ван-Эйки не вытеснили темперу масляными красками. Публика останавливается с недоумением перед «Гобеленом» Мусатова.

— Как сильно! Как красиво! Но это не масляные краски! Нет неприятного блеска их. Что это?

— Должно быть, масляные краски, разжиженные скипидаром — догадываются одни.

— Пожалуй! А затем по ним прошлись пастелью... Вы замечьте, ведь это написано на обратной стороне холста...

Много споров возбуждает картина. И действительно, странною кажется эта техника, позволившая придать краскам матовость, не отнимая у них силы и не делая их пожухлыми. Если не Средними веками, то прошлым столетием веет от большинства картин Борисова-Мусатова. Одежда, прическа, трактовка сюжета и в темперях, и в пастелях одинаково стильны и инпе-



ресны. Вот «Весна». Как гармонирует эта женская фигурка, отвернувшая от зрителя лицо, с настроением цветущего сада! Скольки пластики в «Спокойствии» с его сиренево-лиловатыми тонами! Немного вычурен лишь изгиб руки. Гобеленообразная «Встреча у колонны» уносит нас вглубь времен: *Quand les lilas refleurigont, dans ces vallées nous reviendrons*. Интересна игра голубовато-сиреневых тонов в «Портрете дамы». Шелк «changeant» ее платья так гармонирует с капризной окраскою листвы.

Творчество Мусатова обратило на себя внимание, оно еще кажется загадочным, но уже влекущим, происходит сближение между художником и зрителем, поэзия «заражает» бессознательно, картины начинают покупаться.

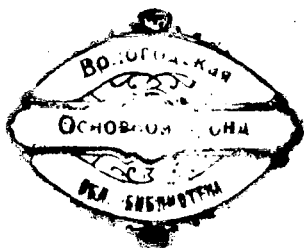
Летом 1902 года Мусатов снова живет в «Зубриловке», делая бесконечные этюды дома, сада, роз, ветел, листвы, травы, женских лиц. Акварель, карандаш, сангина, преимущественно темпера, не выходят из рук. Он задумал большое полотно «Водоем». За лето вещь обдумана, впечатления сведены в стройный порядок, осенью, наконец, она создана. Мусатов творил тайно, никому не показывая своих этюдов и эскизов, никому о них не говоря, сльвив за чудака - «декадента», вызывая снисходительные усмешки саратовцев. В большой, светлой, но низкой комнате своего флигеля жил он одиноко, уединенно и напряженно работал. В эту осень он, наконец, женился на давно любимой девушке — художнице Александровой. Жизнь его внешне мало изменилась, но духовно он почувствовал так недостававшие ему спокойствие и удовлетворение жизнью. Кисть его словно обогатилась от достижения душевной гармонии, расцвела, помолодела ограниченная гамма красок, преимущественно голубая («Гармония»), серо-белые полутона («Гобелен») сменились яркой, сильной голубой,

лиловой, розовой, зеленой; полный певучий ликующий спектр отобразился в живописи «Водоема». В. К. Станюкович рассказывает, как в это время в Саратове образовался около Мусатова тесный кружок людей, преданных искусству, изредка собиравшийся у художника по вечерам, и как в один из таких вечеров Мусатов ввел их в свою мастерскую, где находилась только что оконченная картина «Водоём». До того момента ни один из приятелей не видал даже этюдов к этой вещи. Очевидцы были поражены, молчали. Художник тихо ходил в соседней комнате, не мешая им смотреть, ожидая ответа. Но вдруг все зашумели, заговорили, стали поздравлять растерянного, смущенно улыбающегося художника. Долгий труд над «Водоёмом» окончился полной победой, художник был вознагражден за него.

Весь пестрый, яркий солнечный спектр красок приведен был в результате опытов и попыток угадывания равновесия пятен в удивительную, какую-то прозрачную, светящуюся законченность общего тона. Художник создал крупнейшую свою картину, самую насыщенную по краскам и совершенную по техническому выполнению. Любимая женщина (жена) сидит у водоема, пролив нее стоит молодая девушка в легкой накидке, хрупкая и печальная, бассейн с блистающей водой отражает белые льдинки остановившихся, задремавших на лазури облаков, отражает тени темных деревьев, летний знойный, ликующий день идет, где-то катится невидимая солнечная колесница, купая картину в свете — вот художественно правдивая греза художника, для которого, быть может, впервые настало ощущение полного равновесия и спокойствия. Грациозный легкий налет печали, который чувствуется в живописи «Водоема», так естественен и понятен в художнике, столько много страдавшем еще вчера.



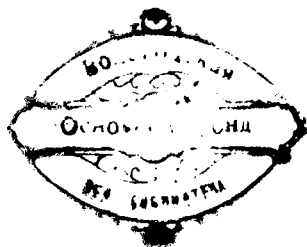
Сон божества.



ВОЛОДИЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
УНИВЕРСИТЕТ АРХИТЕКТУРЫ И СТРОИТЕЛЬСТВА



Венки из васильков.



ВОСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ СУБСТАНЦИИ  
ПРЕЖДЕ И ПОСЛЕ

Летние месяцы 1903 года Мусатов проводил на даче около города Хвалынского. Рядом был старый раскобничий скит. «По вечерам к нему доносилось пение старых псалмов, мимо брели старцы и старицы поклониться «святым местам». Мусатов разобрал часть крыши сарая, превратив его в мастерскую. Довольный жизнью, счастливый, спокойный, рядом с любимой женой, он с упоением отдавался работе в поэтическом уголке Черемшана. Зрели новые художественные замыслы. «Недалеко от дома был дубняк,— записал В. К. Станюкович,— и художник проводил там целые дни, любясь синими отливами дубовых листьев, зарисовывая их очертания, делая этюды». Страсть к писанию узорной листвы деревьев владела Мусатовым всю жизнь, он неизменно увлекался зеленым орнаментом ее, разделяя любовь большинства русских к лесу, парку, к саду. Эти этюды послужили внешним поводом к написанию картины Мусатова «Изумрудное ожерелье». Более глубокие причины написания «Изумрудного ожерелья», вскрываются в исполнении сюжета художником В. К. Станюковичу. Будучи еще в Париже, Мусатов под влиянием прочитанных им тогда романов Золя задумал написать картину «Maternité», в которой хотел символически изобразить радость жизни, материнства, вечного рождения.

«Цветущий сад, обширный, как мир, где все молодо, зелено,— записал молодой мечтатель сюжет картины;— солнце играло лучами своими по яркой зелени травы, мягкой, как шерсть ягненка, как бархат. Оно играло на роскошных цветах бесчисленных клумб, их запахи тянулись повсюду, переплетались между собою в голубой дымке. Цветы мирно качали перистыми головками своими и любовались друг другом. Они быстро взошли и распустились в полной своей красоте; они окружили молодые цветущие деревья, дремавшие повсюду в сладком

полусне. То были вишни, яблони и еще какие-то плодовые деревья, названия которых сердце не требовало. Они были покрыты белыми и розовыми цветами, пушистыми гроздьями, осыпавшими их; они стояли разделенные широким пространством — и эти пространства был воздух, насыщенный парами весны. Лучи солнца, как паутины, пересекали бесконечно эти пространства. Деревья, как маленькие дети, радостно простирали свои ветки друг к другу. Они купались в пространстве, как золотые рыбки в аквариуме». На фоне этой чисто живописной декорации Мусатов думал представить мать с ребенком и садовника, окончившего поливку цветов. Работа не удалась, потому что для такой огромной фресковой, монументальной программы художник еще не созрел ни технически, ни внутренне — не было соответствующего душевного настроения, наоборот, даже было настроение противоположное. Программа явилась, как мимолетное впечатление в одну из редких, освобожденных от страдания и грусти минут. К «*Maternité*» было сделано несколько этюдов, и работа оставлена. Затем, через несколько лет опять были сделаны попытки в «Вишневом саду», такие же неудачные. Только теперь художник овладел замыслом. Пользуясь выстраданным счастьем в своей личной жизни, сознавая себя мастером, он смело и уверенно подошел к незабываемой никогда композиционной и живописной задаче молодых лет.

Полдень, зенит, лето, а не робкая, ищущая весна осуществлялась в этих планах, неуверенная «*Maternité*» преобразовалась в полновесное «Изумрудное ожерелье». Радость жизни, сознание полноты ее, творящей энергии, неисчерпаемых рождающих сил с удивительным мастерством удалось передать художнику в густом, изумрудном тоне картины — символическом цвете молодости, символе зеленой цветущей земли. Изумрудные



арки дубовых листьев, ожерелье их (от них картина получила наименование «Изумрудного ожерелья»), под которыми проходят полнокровные, плодоносные, могучие своим здоровьем девушки, густая зелень травы, солнце, неуловимо играющее на листьях и лицах,— все сливается в бодрую, громко звенящую, ликующую музыку, в праздничную иллюминацию жизни. Сила жизни так ярка, что обычная для Мусатова меланхоличность, видимая в первой женской фигуре направо и в воздушно несмелых одуванчиках, раскиданных по лужайке, тонет в общей жизнерадостности, уверенности, как бы в переливах знойной, горячей крови улыбающихся девушек. Труднейшее произведение по композиции, в которой надо было избежать «рассказа» личной автобиографии художника, обобщая его до символа жизни на земле, всегда печальной и радостной, далось не сразу.

Уже после выставки картины на «Союзе художников» (куда перешел Мусатов из «Товарищества художников»), обойденной молчанием, не понравившейся обществу, Мусатов переписал фигуру женщины, замыкающей левый план картины. Первоначально она была слишком безжизненной, холодной, статуарной, не связанной с центральной фигурой, указывающей веером отставшим подругам на уходящих девушек вправо. Она вносила диссонанс в «Ожерелье», усиливала «рассказ». Мусатов взял другую напуру с более оживленным, радостным лицом, и тем сгармонировал общее впечатление композиционной законченности. В гирлянде девушек постепенное нарастание полноты жизни от левого плана к правому и, наоборот, понижение от правого к левому, как бы «шкала» повышения и понижения, по удачному выражению В. К. Станюковича, знавшего многое из уст самого Мусатова о его творческих замыслах.

Одновременно с этой жизнерадостной симфонией Мусатов написал «Призраки», совершенно противополо-

ложную картину и по настроению, и по колориту. Сюжет вещи, так же как и основа «Изумрудного ожерелья» — первые этюды к «Maternité» — был задуман давно. Еще в 1901 году, в «Зубриловке», как-то осенним вечером проходил Мусатов мимо старого дома-дворца, возвращаясь с этюдов к «Водоему», сквозь серые осенние тучи вдруг скользнул луч заката и зажег вершину полуропонды по фасаду. Дом как будто вырос, приподнялся, а все вокруг приняло нереальный вид, на все легла печать навсегда отжитого, невозвратимого, печального. Мусатов тогда же сделал этюд, но остался им недоволен, потому что этюд получился очень близким к реальной действительности, к реальной правде, в нем не удалось Мусатову передать призрачности «видения», «тайны», не удалось превратить его в художественную правду. Только теперь работая над ним «на расстоянии», Мусатов добился осуществления задуманного, дав вещь глубоко мрачную, тревожную, всю в дымке серых, каких-то туманных тонов осени. Видимо, тайная печаль жила в сердце художника даже в эти счастливые месяцы, счастье ему казалось случайным, призрачным, легкой дымкой, летящим, ускользающим шлейфом девушки на левом плане «Призраков». Мусатову нужно было «остановить мгновение», задержать его, выразить боль свою в живописном дневнике — так вспоминались и пришли «Призраки» с их терпкой и унылой красотой.

Кроме названных вещей, Мусатов написал в этом году «Портрет Н. Г. Станюкович» — любопытный по краскам, но несколько архаичный для тогдашней ступени развития художника, «Даму в голубом плаще» и множество этюдов, использованных для будущих картин. В конце 1903 года Мусатов решил покинуть Саратов, все больше и больше испытывая потребность быть ближе к товарищескому кругу художников в

Москве, чувствуя себя оторванным от него в далекой провинции, скучая в одиночестве. Он продал свой дом и навсегда покинул Саратов. Но поселился он не в Москве, а в уездном городе Подольске Московской губернии, где жизнь была дешевле и где он мог спокойнее работать, наезжая в Москву, когда это было нужно. В Подольске он прожил полтора года. С его «подольским сидением» связывается работа над фресковыми композициями. «Станковая» живопись перестала удовлетворять, показалась тесной, ограничивающей рвущийся наружу декоративный темперамент. Мусатов тянется к громадным пространствам, к глади стен, на которых мечтает развернуть целые живописные системы, он сознает в себе силы создавать торжественную живопись, ее красочные ковры и музыку бесконечных ритмических линий. Влечение его к Пювиз-де-Шаванну в Париже, преклонение перед Боттичелли были зачатками завладевшего, наконец, всецело художником стремления к фреске. Фресковая живопись с ее постоянным светом, материалом, местом, поднятым положением, неограниченными размерами всегда производит впечатление монументальное, глубокое, поправляющее, вечное своей законченностью. Вот такая величественная живопись становится его мечтой. Давно уже любя темперу, теперь он окончательно переходит к ней, возмущается рыночными красками, гибнущими под действием света в своей первоначальной свежести, сам изготавливает их по своим рецептам, возмущается покупкой на рынке готового холста, предпочитая покупать только материал. Даже в этом внимательном, осторожном отношении к технологии искусства проявляется фрескист, монументалист, который создает для веков, который хочет жить на полотне, как на каменных гладях. В последние годы он разрешал покупать себе на рынке только акварель и пастель.

Предыдущие картины его — «Гармония», «Гобелен», «Водоем», «Призраки», «Изумрудное ожерелье», не говоря уже об этюдах, содержат в себе элементы фресковой живописи, но все же первыми эскизами по специальному заданию для фресок, скорее для майолики, были эскизы для украшения центрального здания московских трамваев. Заказчики обусловили присутствие в фресках «изображения электричества». Мусатов с большим рвением принялся за работу. «И вот, — рассказывает В. К. Станюкович, — привыкший к кринолинам Мусатов, написал четыре эскиза: два изображают «Посещение Екатериной II Ломоносова» (гениальный ученый показывает гостю свою физико-химическую лабораторию), на претвем «Девушки в кринолинах, заспигнутые грозой на прогулке», на четвертом, отличающемся красотой гаммы и тонкостью орнаментировки, стильно изображены «Ветки плакучей березы и рябины». «Трамвай» изумился, получив эскизы. Осуществлены они не были.

Наряду с эскизами для фресок Мусатов в Подольске написал замечательную по бледным дрожащим краскам картину «Парк погружается в пеню», вызвавшую у Н. Н. Врангеля сравнение с «морской раковиной, искрящейся перламутром» и с «потемневшим перламутром» у В. К. Станюковича. Тогда же написан был как бы первый вариант к фреске «Сон божества», — картина «Прогулка при закате», на которой художник нарядил четырех гуляющих женщин в обаятельные по краскам платья. По большому количеству оставшихся мелких этюдов, можно судить, что работа в Подольске шла очень успешно. Но художника все же довольно часто отвлекали от работы посетители, — Москва была почти рядом, — ему мешали сосредоточиться. Весной 1905 года Мусатов перекочевал в захолустный городок Калужской губернии Тарусу, в ста верстах от Москвы. Это был последний год его жизни. В Тарусе никто не мешал его напряженной, как

никогда, работе. Пришел запоздалый материальный успех: в 1905 году нашелся меценат, купивший крупные вещи художника — «Гобелен», «Водоем», Третьяковская галерея приобрела «Осень». Но все творчество художника по-прежнему ценилось только некоторыми группировками художников и отдельными знатоками, оставаясь чуждым для большинства. После выставок в 1904—1905 годах на «Союзе» «критики» иронически отзывались о картинах художника, обнаруживая упорство в признании его. Тогда же он выставил свои работы у Кассирера в Берлине, в Мюнхене, в Лейпциге и в «Парижском Салоне». «Заграничная» благоприятная оценка его таланта предшествовала признанию на родине.

Всю весну 1905 года он посвящал работе над акварельными эскизами фресок по заказу одного богатого москвича. Россия уже горела в предреволюционном огне первой революции, прошло «кровавое воскресенье» 9 января, последний певец помещичьей усадьбы, не разгибая своей тяжелой спины, не замечая ничего вокруг, прудился над воплощением декоративной задачи, над воплощением в красках своего мировоззрения. Но и вторая попытка окончилась неудачей. Мусатов сделал четыре акварели: «Весенняя сказка», «Лепная мелодия», «Осенний вечер», и «Сон божества» (два варианта).

Мусатов составил подробное описание этих фресок, раскрывающее весь замысел художника. Декорация была задумана огромная, захватывавшая все стены дома. «Весенняя сказка. Утро радостное. Юные игры. Две молодые подруги ловят белых мотыльков; претвья подбирает букет, рвет лепесточки. Светлые платья, как лепестки весенних цветов. На острове группа берез плачущих с прозрачными длинными ветвями. Между ними — скамья. Старый бюст Горация, друга лирических лесов, задумчиво смотрит вдаль, — а даль, берег парка и небо с весенними облаками опралились в реке». (Ле-

вая сторона. Картина первая.) «Летняя мелодия. День склоняется к вечеру. На террасе группа дам. Зеленый плющ. Старый мрамор на фоне пенистого парка и стены дома, освещенные солнцем. Снизу по ним поднимаются неслышно прозрачные тени. Звуки цитры. Легкий разговор и лишь у одной задумчивый взор вдаль, к своим рассеянным мечтам. Жеманные поэмы. Богатство материй. Лепные облака, принимая фантастические формы, плывут над парком». (Средняя стена. Картина вторая.) «Осенний вечер. Осенняя песнь. На облаках догорают последние лучи солнца. На фоне вечернего неба силуэтами тянутся стволы старых лип; за ними — меланхолическая даль пустынного парка. В вышине тяжелым кружевом сплелись лапы ветвей; они скоро будут голы. Налево горит с облепающим кустом жимолости, перед ним тихая вода ручья. Идут девушки... они тоже скоро исчезнут.

«Прощальная прогулка. Последний брошенный прощальный взгляд. Последний сорванный цветок. И только одинокий флюгер на крыше покинутого дома будет всегда смотреть туда — на юг, куда они теперь спрячутся». (Правая сторона. Картина третья.) «Осенний вечер» распался на два варианта. Первый вариант написан для двух боковых сторон окна, второй — для центральной стены.

«Сон божества. Глубокая осень, холодная, безрадостная ночь. Спит старый парк у развалин башни. Спит бог любви. К его пьедесталу жмутся робко последние осенние розы. Голые ветви деревьев тянутся к звездам. Одна ветка заглянула в печальный водоем и утонула в нем». На втором варианте снова «спит старый парк у развалин башни; спит бог любви. К его пьедесталу жмутся робко последние бледные розы. Последняя прогулка; последний взгляд перед разлукой — и эти две исчезнут... Вечерний луч солнца в высоком небе



Балкон осенью.



Волгодонская Советская  
Публичная Библиотека



догорает на зловещих облаках и опразился в водоеме».

Проекты фресок были очаровательны. Они—лучшие вещи, созданные Мусатовым, в них блестящий декоратор синтезировал всю свою предыдущую художественную работу, все свои красочные завоевания, все техническое мастерство. «Гармония», «Призраки», «Изумрудное ожерелье», «Гобелен», мопивы «Зубриловки», родные «семейные» образы женщин, листва, деревья, писанные сотни раз, легли в основу фресок, повторены в них, явились эпюдами к обольстительной декорации, к несчастью для русского искусства, не осуществленной. Попутно с созданием эскизов для фресок Мусатов написал ряд первоклассных по настроению и краскам полотен: «Балкон осенью», «Осень», «Венки васильков», «Куст орешника». Все эти вещи свидетельствуют об огромном чутье художником русской печальной природы ее осенней унылости, несравнимой ни с чем. И в то же время они указывают, какой чудесный пейзажист жил в Мусатове, какое разностороннее дарование имело в нем русское искусство. Совершенно ясно, художник продолжал развиваться, достигал удивительной сжатости выражения. В прозрачных увядших красках осени написан одинокий балкон, четыре деревянных колонны с перильцами между ними, куст увялого орешника у балкона, осенняя мушная даль — только... Или в «Осени» — темная река, над которой склонились желтеющие березы, безмолвный мрачный луг за рекою, заверченный лесами вдали, серое унылое небо с треугольником улетающих птиц — так мало, в нескольких мазках — все. И нельзя отказаться от щемящего чувства тоски у этих картин, нельзя удержаться от жалобы на это всеобщее увядание, плен, смерть... Это — пайна искусства, высокое мастерство, волнующая сила художника, сумевшего потрясти сердце воспринимающего.

«Куст орешника» осенью с поразительной правдой написанными листьями, осенней синевой неба и сталью реки может быть поставлен наряду только с фресками Мусатова для частного дома. Декоративный, фресковый по манере письма он обещал крупнейшие достижения при дальнейшем углублении Мусатова во фресковую живопись. Достаточно вообразить большую гладь стены, расписанную такой виртуозной рукой, с такой мерой «общего тона», с такой искусной, «рукодельнической», но живой тщательностью в деталях, чтобы понять и пожалеть незавершенные будущие создания художника. «Венки из васильков», развешанные на деревьях на фоне узоробразной листвы, поистине очаровательны, поистине единственное явление в истории русской живописи со стороны сюжета и поставленных колористических декоративных задач.

Всю весну 1905 года Мусатов лихорадочно проработал в Тарусе, на лето должен был переехать в Москву, но с наступлением осени — любимого им времени года — вернулся в Тарусу. В эту осень была создана фреска «Реквием».

В. К. Станюкович рассказывает, что «Реквием» был сделан в честь только что скончавшегося друга — женщины, которую долго любил художник. Попрямое сердце мастера вылилось в торжественный, таинственный и печальный «Реквием». Знакомые образы женщин, обычно населяющие картины Мусатова, проходя мимо белого дома по каменным плитам; безрукая античная статуя замыкает шествие, молчаливые густые деревья закрывают нависшее над землей хмурое небо, осенний недужный свет где-то колеблется в вышине и несмело растекается по фреске. «Центральной фигурой, — пишет Станюкович, — он сделал погибшую, изменив ее облик, одухотворив ее. Он окружил ее живыми лицами, и дважды повторил ее в той же фреске». Такого чувства выра-

женной боли, неутолимой печали, скорби, призрачной ирреальной обстановки, «заклания», «надгробного плача» над любимой, где-то звенящей и рыдающей музыки похоронного марша нельзя найти во всей русской живописи. Разве только в древне-русской иконописи в сюжетах «Не рыдай мене, мати», «Положение во гроб», «Снятие со креста» осуществлена сходственная сила выражения и мастерства. Мусатовский «Реквием» мог бы быть иллюстрацией в образах к знаменитому «Реквиему» Моцарта.

Среди многих совершенных картин-фресок Мусатова «Реквием» выделяется необычайной скупостью, сжатостью в нем изображенного, ни одного лишнего мазка, ни одной лишней линии, композиция ясна, определена, закончена, певуча, идея «реквиема» обнажена до конца и запечатлена с силой, быть может, свойственной только старым фресковым мастерам. Даже, если увидеть некоторый «рассказ» в разнообразной игре лиц от смеха до презрения, несколько необычных в такой страстно-пафетической композиции, то и тогда нельзя не почувствовать, не услышать одну доминирующую над всем ноту печальных проводин центральной фигуры, нельзя не почувствовать катастрофы, несчастья, поющей, заглушенной, безмолвной печали. Все вокруг, все линии, все цвета, все женщины устремлены на центральную фигуру, она — средоточие всей композиции, все тянутся к ней, от нее исходят; — закройте ее, и композиция разрушена, реквиема нет, фрески нет, остаются куски живописи, лишённые объединяющего смысла.

Такая монументальная гармония могла родиться только в результате длительной работы, непрерывно повышающейся техники мастерства, использования множественного опыта, всего опыта, всей жизни художника. Не даром Мусатов, прежде чем достигнуть

споль убедительных результатов, сделал множество этюдов к «Реквию» заново, использовал прежние, использовал в значительной мере «Изумрудное ожерелье», взяв оттуда (справа) фигуры двух женщин даже в их повороте и выражении лиц, использовал композицию из четырех фигур оттуда же, использовал «Портрет дамы» и «Водоем». «Реквием» мог быть создан только при наличии всех предыдущих работ Мусатова, явившихся для него каким-то сборным «лицевым подлинником», «лесами» совершенной постройки. Стремления Мусатова к созданию фрески превратились в конкретное бытие, но им не суждено было получить дальнейшего развития. «Реквием» для любимой спал и для Мусатова «реквием». Окончив фреску, давно, всю жизнь подтачиваемый скрытым в нем недугом, всю жизнь неуклонно работавший, не признававший отдыха, в ночь на 26-е октября он свалился и к утру скончался, 35 лет достигнув полного созревания своего таланта.

Жизнь оборвалась нелепо, рано, как рано обрывались жизни многих замечательных русских людей.

Друг, скульптор Матвеев, сделал красивое надгробье над прахом художника, в захолустной, никем не посещаемой Тарусе, на берегу Оки.

Среди обаятельной природы Тарусы лежит вылепленный Матвеевым отдыхающий мальчик над останками художника и как в гениальных строфах великого поэта грустно и скорбно—«могильный ангел смотрит в даль».



Творчество и творческая личность — неопделимы. Художник прожил горькую и тяжелую жизнь. Она легла забываемыми знаками на его произведениях. Маленький, некрасивый горбун болезненно воспринимал несоответствие между собой и окружающей его обстанов-

кой. Ему было не дано с детства той здоровой, ясной, пускай обыкновенной, жизни, с ее обыкновенными радостями и печалью, которая шумела и капилась мимо него. «Тяжелый груз» за спиной вышвыривал его из жизни, выделял за ее пределы. Словно кто-то многоликий, многообразный, повсюду, насмешливо, не отрываясь, глядел на него. Это было нестерпимо, ужасно. Не раз плакалось. Мечталось. Как в сновидении проплывал собственный образ — стройный, изящный, ласкаемый, любимый, равный со всеми... Но пробуждение было горше полны. Застенчивость, молчаливая сосредоточенность в себе, затаянность, превозможное движение глаз, бездонная печаль глаз — вот уже юношеский портрет художника. Не приемлет — не принимаю. Мусатов чувствовал себя чужим, не нужным жизни, незваным гостем. Природа дала ему редкие, зоркие глаза, видевшие цветущий, красочный мир, артистическое сердце поэта, руки, умевшие жить в линиях. «Случай» детских лепт был щедро вознагражден. Он дал только направление творчеству. Художник создал свою жизнь, свой особый, мечтательный мир, печальный и одинокий, населенный обаятельными, стройными женщинами во многоцветных платьях, проходящих куда-то мимо белых колоннад молчаливых зданий, изумрудными парками, цветущими яблонями, сиренями, розами, вишнями, одуванчиками, под розовыми глыбами облаков, голубыми и синими небесами, с невидимо горящим солнцем за гранью.

Мир, рожденный печалью, не мог быть радостным. Только один раз в «Изумрудном ожерелье» художник поверил в возможность для него «настоящей», «живой» жизни, но почти тотчас же явились призрачные «Призраки» с их заунывной, нескончаемой, умноженной болью. Только в воображаемом, поэтическом мире художник имел свое место волшебника-созидателя. Он вызвал



Что женские лица и руки жизнь дадут мне  
мечтам?

И я никуда не иду,  
Спокойствие душу объемлет.

Ярче, кажется, нельзя формулировать: сказано все и расчлнено. Больная романтическая меланхолия была совершенно естественна.

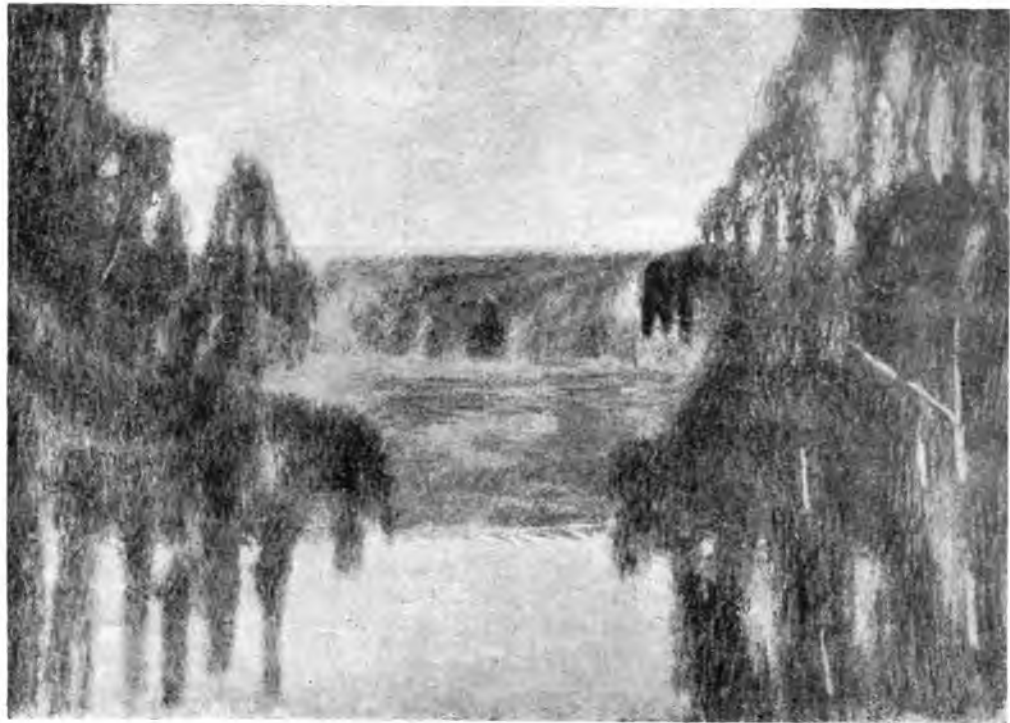
Нежный и тонкий, какой-то силуэтный мир, родившийся от столкновения с действительностью, всегда грубой, ломающей, громкоголосой, лезущей, надрывающей, насквозь индивидуален. В уединении и одиночестве сформировался утонченнейший индивидуалист, равных которому до сих пор не знало русское искусство, служение искусству стало для него делом жизни, связью с ней, единственной радостью на земле, непроницаемым занавесом от терзающей напоминанием действительности. В работе над воссозданием красками обступавших полую образов, в их оживотворении художник нашел жизненное удовлетворение, счастье вдохновения, радостное чувство постижения красоты. Жизнь было можно: труд давал результаты и удовлетворение ими. Вот почему, когда слепые современники, газетные зубоскалы и охальники не понимали на выставках его картин, их интимной глубины, празднично богатого колорита, Мусатов оставался по большей части спокойным и продолжал свое дело, «прямо и свободно вытекающее из его бытия». «Когда меня пугает жизнь,—писал Мусатов,—я отдыхаю в искусстве». Он жил в нем. Душа его жаждала тишины, ясности, гармонии, хотя и за этой «зеркальной поверхностью тишины» была у него, по выражению Андрея Белого в «Розовых гирляндах», «бура романтики». Долго и мучительно он отыскивал внешние формы, которые вполне выразили бы рано созревший «внутренний мир». И вдруг—он нашел. Русская усадебная

культура — «Слепцовка», «Зубриловка», тихо и меланхолично доживающие последние дни, заговорили о нужных формах. В ветхом, деревянном доме «Слепцовки» с верандами, среди спаринных вещей и старых костюмов в прадедовских сундуках, среди брошенного, зарастающего парка Мусатов услышал, почувствовал, увидел «свой» печальный, призрачный, никому ненужный, ни на кого непохожий мир. Он пережил внутреннее сродство с красочным, умершим навсегда прошлым. Две сироты встретились. Чужие кричащей, шумной, «новой» жизни, выброшенные из нее, увядающие в одиночестве, они оказались связанными нерасторжимыми сердечными узами. Мусатов ощутил нерасторжимый строй в своей душе, грустную гармонию между собой и когда-то жившими тут людьми, садившими этот парк, мечтавшими у водоемов, глядевшими на это старое, вечное небо с белыми и розовыми облаками.

И ни одному из русских художников не удалось так запанно, любовно передать дрожащий, восхищенный свой голос, выразить свою нежность и любовь к ожившим призракам, как это удалось Мусатову. В слиянии личности художника с его произведением, в отдаче, в переложении частицы своей души на полотно, сказался огромный талант мастера. Все, чем наградила природа маленького горбуна, теперь свободно начало облекаться в лирические красочные формы.

В образовании художнической личности Мусатова, кроме чисто личной драмы, одним из главнейших влияний было и должно было быть влияние среды, эпохи. Полной, сознательной жизнью художник начал жить в последнее десятилетие XIX века. Это мрачайшее десятилетие в истории нашей страны, когда все русские думающие люди не могли больше удовлетворяться окружающей обстановкой жизни, наложило на него свой неизгладимый отпечаток. Задыхавшееся в архаических





Осень.



ВОЛГОДСКАЯ СОВЕТСКАЯ  
ПРЕЗИДИУМНАЯ АДМИНИСТРАЦИЯ

общественных формах русское общество разочаровалось в своих силах. Уныние, печаль, грусть, «несбыточные мечтания», мистицизм проникали его поры. Только незначительные группы молодежи, энергичный отбор ее сохраняли присутствие духа, боролись за новую жизнь словом и делом, служили идее освобождения, шли на капоргу, в ссылку, на виселицу. Мы знаем, как и среди кружка художников в «Рязанской коммуне» были представители эпохи «боевой» молодежи. Весь внутренний облик Мусатов говорил за то, что он не мог принадлежать к ней, все динамическое ему было чуждо, непонятно, даже враждебно. И Мусатов никогда не бывал на «политических» собраниях кружка. Мусатов впал в себя «уныние» эпохи, уныние большинства интеллигенции, неспособной и неумеющей «действовать», бороться, хныкавшей и оплакивавшей свое «бытие». Бодрая, прямая, «грубая» борьба народников, социал-демократов, марксистов, проповедь их мирозерцания, призывы к «жертвам», а главное — гнетущее окружающее давно уже заставило тогдашнюю интеллигенцию сквозь слезы и тоску усомниться в своевольном, самобытном, самостоятельном существовании искусства. «Служение народу», «гражданские мотивы», «проповедь освободительных идей» были знаменами передвижников, царивших тогда. Формальные задачи искусства были подавлены. Позабывалась техника, технология искусства.

Мусатов проникся скорбью эпохи, взял невольно эту скорбь как «добавление» к личной драме, но, будучи крайним индивидуалистом, не чувствуя в себе жизнедеятельных общественных начал, конечно, не мог усомниться в целях искусства. Мусатов уже тогда принадлежал к немногим одиночкам — художникам, резко противопоставленным «передвижникам». Для Мусатова мир искусства был оправданием жизни, целью жизни,

а не борьбы, не проповеди, Мусатов пел о своей грустной жизни, укорял, жаловался, а не «рассказывал». Коллектив был чужд физически маленькому горбуну с его замкнутым, индивидуальным, призрачным миром красоты. Только общий поскливый тон эпохи, безнадежные жалобы «хмурых людей» легли определенным пластом на его творчество, усилили его заунывные песни. Не было той всеобщей, заражающей, бодрящей коллективной жизни, в которой перегорают самые закостеневшие индивидуалисты, всегда наиболее чуткие и сложные из людей.

Печаль Мусатова в то же время была как бы врожденной, ибо стихия русского человека по преимуществу, в основе своей, доселе была далекой от мудрого и ясного ощущения полноты жизни, она уныла, как наши огромные унылые пространства, болота, гати и бесконечные кустарники, напоминающие розги в осенние дождливые и туманные дни. Так, в результате превращения личной драмы, среды и национальной основы образовался «мир в себе» художника.

Как же, какими же внешними средствами он выразил этот мир «во вне», как инструментировал его?

Уже в ученические годы в московской школе и Академии, затем у Кормона сказались основные в его художественной натуре—кисть, живопись, краски, красочная гамма. Несмотря на самую строгую к себе выскальность, как к рисовальщику, он никогда не мог добиться в рисунке успехов равновеликих его колориту. В этом смысле Мусатова постигла неудача. В рисунке его, прекрасном, изящном, полном плавных круглых линий, всегда чувствовалась робость, неуверенность, легкая дрожь руки. Он видел мир прежде всего, как громадное живописное полотно; линии, их капризные, неуловимые переходы, грани объемов, пропорций, перспективы ускользали от него. Он не достиг совершенства в ри-

сунке. Рисунок его оставался всегда только приближенным. Полную победу одержал Мусатов над своей палиптрой. Голубые, зеленые, бледно-лиловые, желтые, розовые краски дали новые спектры, комбинации, новую, исключительно «мусатовскую» гамму. От «Голубого напурщика» до «Реквием» Мусатов никогда не повторял себя, каждый раз достигая тончайших красочных нюансов. Многоцветный мир, с тысячами красочных оттенков, имел в Мусатове вечно неупомимого соглядатая и влюбленного, блестящего его изобразителя.

В начальную пору художественной деятельности, первых выступлений, Мусатов находился под влиянием французских импрессионистов. Моне, Ренуар, Сезанн достигли тогда всеобщего признания. Мусатов привез из Парижа импрессионистскую технику. В «Автопортрете» (1896 г.), в «Девушке с агавой» (1897 г.) видна заимствованная манера. В первой вещи, написанной энергичными мазками, солнечный свет ярко пронизал листву, резко выделены синие и лиловые тени, фигура автора понята еще вполне реалистически. «Первой вестью» самостоятельности является, однако, блистающий мраморный столик с розами, у которого сидит девушка в старомодном белом платье.

«Девушка с агавой» написана параллельными рядами несмешивающихся красок: лиловых, зеленых, синих.

Многочисленные этюды за несколько лет свидетельствуют о стремлении художника освободиться от яркой пестроты французских импрессионистов, свое, сокровенное бьется под спудом, глаз ищет одноцветной поверхности, ограниченности тона. Например, этюды к «*Quand les lilas refleugiront*» сделаны совершенно импрессионистски, но сама картина далеко отошла от внутренне чужой манеры. Видно, надо было художнику отойти «на расстояние», позабыть о парижских впечатлениях, чтобы, наконец, найти самообытное лицо.

В 1899—1900 годах произошел перелом. Создана «Гармония». Тридцати лет Мусатов обрел в себе самостоятельное лицо. Общий зеленоватый тон в «Гармонии» уже не имеет ничего общего с прежними резкими красочными пятнами этюдов. Розовая глыба в небе, скупость формы, фигуры женщин и кавалера, уголок парка—уже полны очарования поэзии, интимности. В этой вещи, немного холодноватой, побледневшей в сонме последующих красочных видений художника, несколько даже неуклюжей в сравнении с мусатовскими шедеврами, впервые послышался, зашептал подлинный голос художника, зазвенела такая пеперь знакомая, тихая, благородная музыка, музыкальная шкатулка XVIII века. Дальше талант Мусатова раскрывается бурно и стремительно, душа его изливается лирическими волнами, картины поют, плачут, глубокое волнение выражается в развертывающемся, распутовающемся свитке обворожительных по краскам видений маленького горбуна. «Романс без слов», «Встреча у колонны», «Весна», «Одиночество», «Гобелен», написаны в один год.

Мусатов овладел техникой живописи, стерлись все угловатости, резкость линий, все полно ритма, все композиционно чисто, краски полновочувствительны, нежны, красивые, не оторвать глаз от их переливов, не заслушаться печальной, жалобной повести художника о любви его к этим бедным, с таинственно завуалированными лицами женщинам в лиловых, розовых, голубых кринолинах, с блондами и булками, гуляющими в знойный полдень в цветущем яблоневом, вишневом саду, в уединенном уголке боскета, встречающимися ревниво у белой колонны. Мусатов открыл прекрасную страницу в скромной книге новой русской живописи. Переполненное сердце, так долго копившее грустные переживания, наблюдения, впечатления от окружающего мира, лежавшие втуне, задержанные выражением в форме, спесни-

лось «лирическим волнением», рвется, претпешет. Художник, работая над одной вещью, думает уже о другой, претпшей, переходит от этюда к этюду, от картины к картине. Пять последних лет жизни Мусатова представляются сплошным, непрерывным трудом, творческим напряжением, примеров которому почти нельзя найти среди русских художников, в натуре своей достаточно ленивых от природы. Маленькая «Зубриловка» хранит для художника неисчерпаемый материал, он не успевает его использовать, он последовательно пишет парк, дом, водоем, женщин в кринолинах, сидящих у водоема, небо над парком, над водоемом, над всем своим поэтическим миром. Образы выношены, он знает их, физически чувствует, он лишь ищет простейшего выражения.

Так создается одно из удивительнейших произведений русского искусства — «Водоем». Такой простоты, примитивной несложности (водоем, отраженные в нем облака, деревья, две женщины на берегу), в то же время глубочайшей элегантности, композиционной стройности, напевности, умиляющей нежности и правдивости живописи нет в русском искусстве. Красочный аккорд какой-то прозрачный, бездонный, сияет зеркало воды, зеленеют в ней отраженные деревья, замерли белые паруса облаков, лазурь пролилась пятнышками в водоем, дав ему как бы голубое дно, оправив его в финифтяный оклад, пролилась она и на лиловато-розово-голубые ткани мечтательниц... И все это выполнено с таким мастерством, с такой силой, что краски перестали быть только красками, это — застывшая музыка, звучание, лирические волны души, это — «некий час всемирного молчания», образ несравненной, завораживающей красоты. Музыкальная скорбь «Водоема» как-то вневременна, символическа, она будет говорить со все увеличивающейся силой самым отдаленным нашим по-

помкам, которые в результате культуры будут истонченнее к восприятиям, но не перестанут, конечно, мечтать, любить и печаловаться. Если сейчас «Водоём» кажется «камерной музыкой» (выражение П. П. Муратова), понятен немногим избранным, то постепенно его мерцающая бархатная живопись войдет в сознание многих, к ней будут приходить, как пришли теперь мы, потомки равнодушных современников, не заметивших своевременно «Водоёма».

Следующей по времени крупной картиной является «Изумрудное ожерелье», украшающее вместе с «Водоёмом» одну из уединённых комнат Третьяковской галереи. Висящие рядом, одна над другой, они дают определённый тон этой «мусатовской комнате», приковывают к себе самые невнимательные глаза, царят в ней. Вереница молодых женщин в старинных шелковых шелестящих платьях проходит в тени густой зелёной листвы дубняка, где-то играет солнце, поднявшее эту зелень травы, зелень дубов, вырослившее эгих полногрудых, крепкотелых родоначальниц. В «Изумрудном ожерелье» достигнуто художником чудесное господство одного тона, решена громадной трудности задача. Только такой мастер, такой поэт краски, как Мусатов, мог не испугаться по существу ничтожных средств для выражения идеи жизни, творящей земли, зелёным изумрудным ковром облекающей свое тело. Только высшим умением передавать в кисть свой внутренний, задушевный, сокровенный мир художник достиг совершенных результатов. «Изумрудное ожерелье» было единственным ликующим мгновением в жизни Мусатова, поверившего ненадолго в живую действительность, воспевавшего ее столь выразительной, навсегда впечатляющей, зелёной гаммой. В «Изумрудном ожерелье» уже предчувствуется декоративное начало монументальной, фресковой живописи Мусатова. Тех-



нически он сделал еще шаг вперед. Но по своему лиризму, замыслу «Изумрудное ожерелье» — одинокое произведение среди всех работ художника, оно — редчайшая вибрация его печального сердца.

Вслед за «Изумрудным ожерельем» идут «Призраки», «Парк погружается в тень», «Одиночество», «Последний день» и др. Снова плачут его женщины, оплакивают кого-то, плачут старые, опживающие дома, парки, вся природа, сердце поэта-художника. После жизнерадостной вещи рождается самая мрачная, бестелесная, сквозящая ужасом картина «Призраки». Мусатов жестоко расплатился за свое отступничество от назначенного ему пути. Белый дом — мавзолей, белые страшные статуи, вставшие на лестнице, уплывающие в страхе за грань полотна женщины, тягостный белесоватый тюль осеннего тумана надо всем, колеблющийся, дрожащий, неслышно наползающий оповсюду, голое темное дерево, плач осеннего дождливого неба, запах пления от мокрой и ржавой листвы, опустелых клумб, увядших газонов, — все грозит, умирает, все задушено страшной гостьей, вторгающейся сюда. С виртуозной покоряющей зрителя властью дан блекло-белый тон картины, подчеркнутый темными пятнами дерева и луга. Сочетание белого с темным — цветов смерти — пугает, навеивает тягчайшую тоску, печаль о невозвратном, пережитом, непоправимом, а это, откуда, то просочившийся отсвет на куполе старого дома, бледный, помертвелый, как последнее прощанье.

В картинах: «Парк погружается в тень», «Под тенью сосен», «Отблески заката», «Последний день» те же мотивы с перемежающимися нотами успокоенности, ясного примирения, робкими надеждами, живущими в наивном человеческом сердце, которое великий поэт назвал «смеющийся мальчик». Живописная техника этих вещей с их легкими дымчатыми тонами близка «Призракам».

Элегический поэт и романтик снова высказывается полным голосом. Преодолены все трудности, послушные руки легко и свободно передают зоркость глаз и чувство красок, внутренний мир, как немолчный жужжащий улей, отзывчивый каждой воле художника: Мусатов вступает в последний период творчества. Художник, так подготовленный, мечтает об огромных пространствах, на которых он раскидал бы многоцветные ковры и ленты фресковой живописи, создал бы системы, сложнейшие композиции, развернул бы печальную, неисчерпаемую драму своей жизни. Декоративная живопись — вот последняя мечта художника, так самоотверженно жившего для искусства и только искусством.

Эскизы неосуществленных фресок: «Весенняя сказка», «Осенний вечер», «Сон божества» дают право утверждать, что смелые дерзания мастера были ему по силам. Случись их осуществление, русское искусство имело бы в своей сокровищнице вечные непреходящие ценности, изысканнейшую великую поэму красок о человеческой печали на земле. Для такого обширного замысла пределы станковой живописи были явно тесны, узки, связывали художника. В эскизах фресок Мусатов поднялся на пленительную высоту мастерства. Что-то прозрачное, легкое, как дуновение, сквозное, узорное, летящее, уплывающее предстало в акварелях Мусатова, в его выисканной, проникновенной россыпи красок.

С теми же декоративными задачами подошел Мусатов и не успел выполнить картину «Терраса». Остались этюды венков из васильков между колоннами, знакомые образы трех женщин на террасе, вырезная хрупкая листва на фоне лазури, как «беличьи шкурки» облака, и снова и опять венки, лазурь, деревья, женская фигура на балконе. И, как все сделано просто, любовно, неподражаемо тонко, увлекательно по задуманно-



Куст орешника.



Волгодонское отделение  
Публичной библиотеки  
Республики Дагестан

сти, ласкает глаза какой-то пушистой, мягкой, шелковой живописью.

Поэт осени, но не шех дней, как приходит «очей очарованье», когда «хрустальны вечера», по словам поэтов, а дней глухих, нахолодившихся, дней последнего листопада, конца зеленой жизни природы, Мусатов, как никто до него, передал симфонию осеннего уныния, легчайший саван тумана, плавающий в воздухе огромным призрачным кораблем — «лешучим голландцем». С беспримерной любовью написана заспеленная, кропкая, умиленная, прозябнувшая листва, напоенные влагой остовы деревьев, плакучие ивы, плакучие березы (название эпюда Мусатова), холстина серого неба с колючими спрелами мчащихся по ней встревоженных птиц, холодный металл реки, и земля затоптанная, раздавленная, застеганная дождем.

В ряде замечательных эпюдов этой последней осени жизни Мусатова перлом мастерства возник «Куст орешника». Глубоко прочувствованная осенняя музыка тихо стонет в нем, почти нематериальной, сквозной бледно-желтой замер он на слабо-синеем небе, молчит мокрый, покинутый всеми, протянул изнеможенно веточки, — вот сейчас будет жаловаться, задрожит перышками. Дивный по живописи, он лучший из лучших и по рисунку, по нежным, грациозным, чуть нанесенным линиям, он декоративен, словно кусок какой-то монументальной фрески.

Наконец, перед нами последнее произведение Мусатова — эскиз фрески «Реквием». При взгляде на эту работу прежде всего бросается в глаза изумительное совершенство выполнения. Художник неуклонно совершенствуется, каждая следующая вещь сильнее предыдущей. Эскизы фресок для росписи частного дома при всей их прелести, например, в «Осеннем вечере» не лишены некоторого «рассказа», многосложности, «Реквием»

исключительно монументален, исключительно декоративен, исключительно патетичен. Незовольно напрашивается наименование Мусатова за «Реквием» — «русским Боттичелли». Это боттичеллевская гармония, его непревзойденная никем нега красок, тихое излучение драгоценных камней, теплых перламутр мрамора, музыкальный аккорд печальных поминок, поскользящий и замирающий в таинственном саду и в белом опустелом, оставленном навсегда доме. «Реквием» — бесплотное видение, он окружен пайной предвидения, художник зачерпнул через край, подсмотрел в своей душе само веяние смерти. Мусатов днем 25 октября 1905 года работал над ним, уже чувствуя легкое нездоровье, которое в ночь разразилось смертью. «Реквием» остался незаконченным, ибо его уже нельзя закончить тому, кому он посвящен.

Стенящая песня, выдающаяся даже среди грустного колорита всего русского искусства, опзвенела, замолкла, оборвалась, в последний раз прошли «мусатовские» женщины, такие неповторимые, странные, неизъяснимо очаровывающие.

Итоги творчества Мусатова очевидны: русская живопись имя его присоединит к немногим избранникам: Левицкому, Боровиковскому, Рокотову, Александру Иванову, Врубелю. Столь сложная и значимая человеческая личность, совместившая в себе прекрасные дарования, конечно, появилась не в результате «слепой случайности», не от случайной игры каких-то художественных отвлеченных стихий, а создана была своим временем, своей средой, влияющими на нас совершенно вне зависимости от нашей воли, они — как магнитные стрелки, припятивающие, и всегда обращенные в определенном направлении. Борисов - Мусатов при всей его исключительной индивидуальности связан с общерусской живописью прошлого и современной ему эпохи, он — одна

из ступеней художественной культуры России. Оpozнание его творчества — опознание духовной деятельности спраны в конце XIX столетия, опознание определенного художественного пласта в истории русской живописи, опознание самой этой истории в образах и красках сквозь палиптру пронципательного живописца.

Значение Мусатова несомненно для истории тех общественных настроений, которые владели русским обществом на перевале в новое столетие, накануне грозных предупреждающих событий первой революционной схватки 1905 года. Борисов-Мусатов — один из сильнейших и законченных поэтов угаснувшей навсегда культуры, последняя весть, «откуда никто не приходит», рубикон эпохи, тоска и плач ее, мечпательный, перпкий и горький мастер, обреченный вызывать мертвые привидения из дворянских мавзолеев и склепов помещичьей России.

Мусатов не ретроспективист, какими были современники художника — Рерих, Сомов, Бакст, А. Бенуа, Лансере, закрывшие глаза на свое живое бытие, «научно» воспроизводившие миновавшие эпохи, их внешний быт, мелочи быта, пытавшиеся вдохнуть в них жизнь хотя бы в воспоминании. В его картинах излюбленная ретроспективистами та или другая эпоха не получает реально достоверного внешнего наряда, его помещичья усадьба не та, какой она была в действительности, никогда в ней так не одевались, никогда не было таких бесплотных женщин, такой душу надрывающей тоски, — наоборот, чаще смех звучал в этих парках, у фонтанов на террасах, но только Мусатову удалось силою своего, огромного лиризма и таланта пропеть, именно ей, помещичьей России, лебединую песнь, областить ее невиданной нежностью, любовью, страданием, пожалеть ее с чисто материнским глубоким, бездонным жалением,

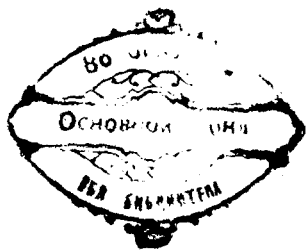
запечашлелі ея в сознании эпохи, как «поэтическое видение». Слишком было бы много случайностей на каждом шагу, если бы не видеть в живописи Мусатова грустнейший, поэтический «Реквием» помещичьей усадьбе, предчувствие наступающей социальной катастрофы, костры которой будут иметь начало в 1905 году, когда через несколько дней по смерти художника разъяренные крестьяне, для которых через кровь отцов усадьба не «поэтическое видение», а «застенок», только «застенок» ворзуются в «Зубриловку», сожгут парк, разрушат мрачный дом-дворец, распочнут бассейны и водоемы, добьются до конца умирающую раньше медленной смертью. А мало ли таких «Зубриловок»? Если в литературе русская усадьба имела такого певца, как Тургенев, воспевшего начало разложения «дворянских гнезд», то в живописи мы имеем последнего поэта последних дней усадебной культуры. Эпоха просочилась, казалось бы, в совершенно недоступную ей область, в очаровательные красочные гаммы индивидуалиста, никогда себе и не ставившего цели специально воспевать усадьбу, даже конкретно отошедшего от нее, населившего ее своим воображаемым миром.

Мусатов не оставил после себя школы и учеников кое-кто пытался работать «под него», но Мусатов так личен, замкнут, так женственен, так музыкально звучен, что повторить Мусатова нельзя, да, кажется немислимо и пойти дальше. Высота его техники влияет и будет влиять на ряд поколений художников, едва они встретят на своем пути те же колористические и музыкальные задачи. За восемнадцать лет, протекших со дня смерти художника, картины его стали понятными, озаренными, близкими; с каждым новым днем они становятся значительнее, содержательнее и больше «апофеоз художника» наступает после его смерти, по Гете. Десятки и сотни тысяч народа посетили «муса-





Реквием.



Вологодская Советская  
Публициста Бюролетена

повскую» комнату Третьяковской галереи, где висят главные шедевры художника, остановили на них внимание, задержались, задумались, глубоко и сокрушенно, быть может, вздохнули, взволновались от сладостного и перпкого восторга и—непешно прошли мимо.

И эти мимоидущие навсегда унесли с собою очарование красоты, созданной кистью художника.

Большей награды не надо...

## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

- А. Матвеев. Надгробие Мусатову.
- Встреча у колонны.
- Дама у гобелена.
- Водоем.
- Изумрудное ожерелье.
- Призраки.
- Парк погружается в тень.
- Прогулка при закате.
- Сон Сожества.
- Венки из васильков.
- Балкон осенью.
- Осень.
- Куст орешника.
- Реквием.

# ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

□ □ □ МОСКВА □ □ □

## ИСКУССТВО.

*Редакция П. П. Муратова.*

Серия в 50 выпусков.

### ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ:

- В. А. Никольский. Музей декоративного искусства. (Оружейная палата). Ц. 50 к.
- Н. Щекотов. Русская крестьянская живопись. Ц. 50 к.
- В. В. Згура. Старые русские архитекторы. Ц. 50 к.
- А. А. Сидоров. Русские портретисты XVIII века. Ц. 50 к.
- А. Стрелков. «Мир искусства». Ц. 50 к.
- Н. С. Моргунов. Третьяковская галерея. Ц. 50 к.
- И. В. Евдокимов. Борисов-Мусатов.

### ПЕЧАТАЮТСЯ:

- С. В. Шервинский. Московский музей изящных искусств.
- А. П. Мюллер. Цветковская галерея.
- Н. Г. Машковцев. Музей новой западной живописи.
- В. С. Блох. Картинная галерея Румянцовского музея.
- Е. С. Урениус. Подмосковные музеи.
- С. В. Шервинский. Древне-русская архитектура.
- В. В. Згура. Иностранные архитекторы в России.
- Его же. Современная русская архитектура.
- Н. Г. Машковцев. Архитектурные рисунки русских художников.
- А. Стрелков. Старые русские портретисты.
- О. Н. Анненкова. Старые русские пейзажисты.
- А. П. Мюллер. Русская академическая живопись.
- В. О. Анисимова. Русская историческая живопись.

- А. П. Мюллер. Русская бытовая живопись.  
А. А. Сидоров. Современная русская живопись.  
Н. М. Тарабукин. Новые течения в русской живописи.  
А. М. Нюрнберг. Французские влияния в русской живописи.  
Его же. Восток в русской живописи.  
Н. С. Моргунов. Русский пейзаж после Левитана.  
А. М. Скворцов. Русская живопись для театра.  
Т. М. Пахомова. Русские художницы.  
Е. К. Герцык. Художники юга России.  
А. П. Мюллер. Иностранные живописцы и скульпторы, работающие в России.  
И. В. Евдокимов. Русская игрушка.  
Б. Н. Терновец. Русские скульпторы.  
Н. Г. Машковцев. Рисунки русских писателей.  
А. Н. Чебошаревский. Русские карикатуристы.  
К. А. Зеленина. Старые русские гравюры и литографы.  
Н. М. Тарабукин. Современные русские рисовальщики и гравюры.  
А. П. Мюллер. Карл Брюллов.  
Н. С. Моргунов. Сильвестр Щедрин.  
Е. С. Урениус. Венецианов и его школа.  
Н. Г. Машковцев. Александр Иванов.  
В. С. Блох. П. Федотов.  
М. С. Урениус. Крамской и Ге.  
Н. С. Моргунов. Перов и Репин.  
М. С. Урениус. Верещагин.  
В. А. Никольский. Суриков.  
Его же. Васнецов и Нестеров.  
С. И. Лобанов. Левитан и Поленов.  
И. В. Евдокимов. М. А. Врубель.  
Б. Н. Терновец. Серов и Коровин.
- 
-



MS  
Dep. H. Elgou...  
10267.

1001

