

Имен не помнил, путал даты,
Но ты, какой была когда-то,
Не исчезала никуда.

Юрий Михайлик

более слово, чем слева

Велимир Хлебников

Как в сонете Иннокентия Анненского «Так неотвязно, неотдуманно, что, полюбив тебя, нельзя не полюбить тебя безумно», где любовная лирика обращена не к женщине, а к поэзии, эпиграф из стихотворения Юрия Михайлика можно соотнести с изобразительным искусством. А именно с живописью первых десятилетий 20-го века – «Дамой в шляпе» Матисса, портретами Кандинского, Бакста, Серова, Фешина и др., заодно с обликом курильщика от Сезанна до Хуана Грися и Ханы Орловой. А эпиграф из Хлебникова напоминает нам, что авангардное искусство формировалось в Европе и в России вне связи с политическими событиями, до революции 1917 г. оно не было еще политизировано и художники руководствовались личным интересом к новым выразительным средствам, испытывая влияние художественных открытий, а не административных установок.

Сопоставляя оригиналы картин в музеях и на выставках, благодаря усилиям музейных работников «передвижных» и доступных зрителю в разных странах, видишь, как ощутимо влияли друг на друга художники, распределенные в истории искусств по различным направлениям европейского авангарда.

К примеру, комментируя выставку «Поль Сезанн и русский авангард начала XX века», экспонировавшуюся в 1998 г. в Эрмитаже и Музее им. Пушкина, анонимный автор корреспонденции, цитируемой на разных сайтах, отметив визуально ощутимое воздействие новаций Сезанна на создателей кубизма Брака и Пикассо, подробно пишет о связи живописи Сезанна с работами художников русского авангарда:

«...Возможностью видеть в оригинале полотна Сезанна они были обязаны двум замечательным русским коллекционерам – Сергею Ивановичу Щукину и Ивану Абрамовичу Морозову, которые привезли в Москву все сливки новой французской живописи, в том числе Сезанна, тогда, когда даже во Франции она еще не получила широкого признания. Посещая частные галереи Щукина и Морозова, московские художники видели все самые новые, прогрессивные достижения французской живописи. Именно благодаря коллекциям Щукина и Морозова смогло возникнуть такое удивительное явление, как русский авангард. И все же если под авангардом обычно подразумевают русский кубофутуризм, супрематизм, конструктивизм, беспредметную живопись, то на этой выставке был представлен скорее «русский сезаннизм», а не авангард. Художники «Бубнового валета», такие, как Машков, Кончаловский, Лентулов, за которыми закрепился ярлык «московских сезаннистов», по-своему интерпретировали творческое наследие Сезанна. Их большие,

яркие, кричащие полотна имели гораздо больше общего с русским примитивом: вывеской и лубком, нежели с более утонченной, рафинированной живописью Сезанна. На выставке экспонировались пейзажи, натюрморты, автопортреты русских художников, мотивы которых явно были навеяны полотнами Сезанна. Из наиболее интересных важно отметить «Курящего солдата» Михаила Ларионова, продолжающего сезанновскую тему курильщика, но трактованную в духе русского примитива, а также «Курильщика (стиль подносной живописи)» Натальи Гончаровой».

Дополню этот комментарий датой – выставка «Бубновый валет» открылась в Москве в декабре 1910 года, ее участники и составили одноименную авангардную группу.

В статье искусствоведа Елены Турчинской «Сезаннизм и отечественная живопись XX века», размещенной на сайте Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, характеризуются художественные новации Сезанна, востребованные в живописи русского авангарда:

«Пространственное построение картин Сезанна основано на другой перспективе, которую называют «ныряющей», встречающейся чаще в натюрмортах, когда передняя часть стола разворачивается почти параллельно плоскости картины. В пейзажах – это «перцептивная перспектива», как называет ее Б.Раушенбах. При этом, по мнению М.Матюшина, Сезанн активно апеллировал к зрению, что делал и сам Матюшин в процессе создания своей «теории расширенного смотрения». ... Сезанн в своих работах использует своеобразный живописный прием – чередование мазков и пятен, лежащих рядом друг с другом, благодаря чему холст подчиняется единому и энергичному ритму. И картина становится сплошным цветоритмом».

Как писал художник-сюрреалист и теоретик искусства Вольфганг Паален, приходит понимание того, что «внутренняя природа вещей так же значительна, как и внешняя. Вот почему Сёра, Сезанн, Ван Гог и Гоген открывают новую эру в живописи: Сёра – своим стремлением к структурному единству, к объективному методу, Ван Гог – своим цветом, который перестает играть описательную роль, Гоген – смелым выходом за рамки западной эстетики и особенно Сезанн – решением пространственных задач».

В творчестве Пикассо период с 1907 по 1909 гг. называют сезанновским или африканским. Влияние Сезанна приводит и Пикассо, и Брака к геометризму в изображении, когда в основе сложной композиции лежат

простые фигуры – шар, цилиндр, конус. С архаикой африканского искусства Пикассо знакомится в Париже, на выставке в Этнографическом музее Трокадеро весной 1907 года.

История создания кубизма и его разнообразных влияний представлена в моих метатекстах с графикой на сайте визуального искусства «Иероглиф» – «105 лет кубизму» (<http://hiero.ru/2237082>) и др. Об африканском влиянии на творчество Жоржа Брака речь идет в метатексте «Georges Braque, 1911 /Центральная часть триптиха (<http://hiero.ru/2127135>) с подписью:

Редкую фотографию молодого Жоржа Брака в его мастерской в Париже (1911 г.) я сканировала из книги: Jean LAUDE. /Французская живопись (1905-1914) и "негритянское искусство"/. PARIS, 1968.

В тот же триптих входит лирико-графический метатекст «Пошли мне сад на старость лет / левая часть триптиха», где приведены фрагменты стихотворений М.Цветаевой, А.Ахматовой, Х.Р.Хименеса, сопровождаемые цитатой из статьи балканского слависта Александра Флакера о свойствах триптиха в искусстве модерна:

Марина Цветаева

Сад

За этот ад,
За этот бред,
Пошли мне сад
На старость лет.

.....
1934

Анна Ахматова

Летний сад

Я к розам хочу, в тот единственный сад.
Где лучшая в мире стоит из оград,
Где статуи помнят меня молодой,
А я их под невскую помню водой.
В душистой тиши между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.
И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.

.....

1959

Хуан Рамон Хименес
Черепицы в дожде и цветах

Бродят души цветов под вечерним дождем.
О ростки желтоцветов по кровельным скатам,
вы опять отогрели заброшенный дом
нездоровым и стойким своим ароматом

.....

Перевод А. Гелескула

...триптих в искусстве европейского модерна или символизма не говорит о последовательности событий во времени, а создает вариации «того же высказывания или метафорическое его дополнение».

Александр Флакер
Russian Literature, 16, 1984

.....

<http://hieror.ru/2189116>

Определение Александра Флакера фиксирует ассоциативно-метафорический характер соединения отдельных частей в художественное целое и соотносится с практикой современного искусства, где фрагментарность, как писал Юрий Николаевич Тынянов в статье о Тютчеве, «стала основой для совершенно невозможных ранее стилистических и конструктивных явлений».

В метатексте «Пошли мне сад на старость лет / левая часть триптиха» приведены фрагменты трех стихотворений, в которых ощутимы и вариации, и метафорическое дополнение. Как отметил Дмитрий Сергеевич Лихачев: «Ахматова ассоциировала сад с Эдемом... Сад в поэзии Ахматовой – символ иного, настоящего и счастливого бытия». В стихах Марины Цветаевой «Сад» тоже видна эта ассоциация – сад как счастливая мечта в адском и бредовом настоящем. Не упоминая о бредовом настоящем в стихотворении 1959 г., Анна Ахматова отталкивается от него, возвращаясь в Летний сад своей молодости, в петербургский текст русской литературы с его привычными атрибутами –невской водой, статуями, двойничеством, отражениями. В исследовании «Петербург и «Петербургский текст русской литературы»

Владимир Николаевич Топоров к числу культовых питерских мифов причисляет их привязку к «узким» локусам (Зимний дворец, Михайловский замок, Юсупов дворец, Исаакиевский собор, фальконетовский монумент Петра, Летний сад).

При сопоставлении с трудами В.Н.Топорова о петербургском тексте русской литературы, тональность которых слышится в ахматовском отрывке из «Поэмы без героя»:

Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше
И кладбищем пахла сирень.
И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый,
Город в свой уходил туман.

возникает метафорическая связь с третьим фрагментом рассматриваемого метатекста – стихотворением испанского поэта Хуана Рамона Хименеса, лауреата Нобелевской премии по литературе 1956 года «За лирическую поэзию, образец высокого духа и художественной чистоты в испанской поэзии». Стихотворение Хименеса «Черепицы в дожде и цветах» в переводе Анатолия Михайловича Гелескула совмещает романтические души цветов под дождем с заброшенностью и горечью тех мест, «где невеселы краски, и много цветов, и большие глаза нелюдимы и сини...».

.....

Дамские шляпы с перьями ушли в прошлое, курение выходит из обихода на наших глазах, может быть, мода вернет их как стилизацию, но останутся стихи, картины, скульптуры, репродукции и ощущение в культурной памяти, что та, «какой была когда-то, не исчезала никогда».