

ОНТОГНОСЕОЛОГИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ (М. Нестеров, А. Платонов, Л. Леонов)

В.Г. АРСЛАНОВ

Скульптор берет глину и лепит из нее фигуру — как просто! Нет, не просто, — говорит скульптор и теоретик искусства А. Гильдебранд, — надо, чтобы в трехмерной форме обнаружился ряд идеальных плоскостей, надо, чтобы благодаря этим идеальным плоскостям в фигуре выявилась скрытая в ней линия контура. Переход осязательных ощущений в оптические — это «фабула» скульптуры, но она — не рассказ о судьбе короля Лира или Дон Жуана, а игра наших оптически-осязательных представлений. В ней, как во всякой хорошей фабуле, есть неожиданное переворачивание: в пьесе нам открывается, кто на самом деле были дочери короля и кем на самом деле был этот король (ведь он еще не знал себя в первых сценах трагедии). Игра осязательно-оптических представлений в скульптуре и живописи отвечает, согласно Гильдебранду, на поставленные самой природой вопросы, она тоже ведет нас к истине, но «истине глаза» (Мих. Лифшиц). В литературе, в драме, продолжает Гильдебранд, есть своя архитектурная ценность и целостность — без нее литература была бы всего лишь иллюстрацией известных истин. Обращение к литературе, мне кажется, способно в свою очередь сказать что-то важное о природе пластической художественной ценности вообще, о том, как она рождается — и как умирает, несмотря на умелые, мастеровитые пальцы скульптора, мнушего послушную ему глину.

Но послушна ли глина? Дионисий Ареопагит в V в., Майстер Эххарт в XIV в., а Микеланджело в XVI в. доказывали, что в камне, дереве, глине уже все есть — надо только изъять из материала лишнее. Но разве камень, дерево или глина заключают в себе живое и одушевленное человеческое тело?

Конечно, это метафора, но в ней, как и в уподоблении человеческого сознания зеркалу, много смысла, убеждает онтогносеология Мих. Лифшица вслед за Демокритом, Дидро и Марксом. Если вы не доверитесь «глине», если вы воспарите над материей, то дух ваш будет задушен, как был задушен Гераклом Антей, оторванный от Матери-Земли. Ведь силу творческий дух обретает, когда следует логике «глины», когда открывает заключенные в материи бесконечные образы и замыслы, а не лепит эту «глину», как только ему заблагорассудится.

В картине Сергея Коровина «На миру» нищий, ограбленный крестьянин кричит от бессилия, безобразно раззявив рот. Он ничего доказать не может, над ним все потешаются — и в первую очередь тот сытый и уже по-городскому одетый кулак или лавочник, что говорит: посмотрите на этого оборванца, ну в чем его правда? У меня-то все

козыри на руках, а у него? Работать надо, а не по кабакам шататься да кричать, что его якобы кто-то ограбил.

Но кто, какая историческая сила гнула материю в бараний рог — беднячество или кулаки-миroeеды? Этот вопрос имел для России в XX в. судьбоносный характер, в том числе и для искусства.

При нормальном течении событий нищий крестьянин должен был исчезнуть: уйти в город, влившись в армию пролетариата, или просто умереть с голоду, спиться с убеждением «нет правды на земле, но нет ее и выше». Лев Толстой в своей большой статье «Рабство нашего времени» писал: «Сельское население сначала насильственно обезземеливали, говорит К. Маркс, изгоняли и доводили до бродяжничества, а затем, в силу жестоких законов, его пытали, клеймили каленым железом, наказывали плетью, с целью подчинить требованиям наемного труда»¹.

Однако в России история пошла «не так»: нищие раскулачили богатых, и эти богатые, вместе со многими средними, трудолюбивыми крестьянами, которые никого не грабили, оказались обречены на рабский труд в лагерях и ссылках. А из бывших нищих и ограбленных крестьян, рабочих образовались полководцы, художники, писатели. Правда, очень разные: и такие, как А.П. Платонов, и такие, как В.П. Ставский (настоящая фамилия Кирпичников, бывший молотобоец, Генеральный секретарь Союза писателей СССР в 1936–1941 гг., преследовал Мандельштама, в письме на имя Н.И. Ежова называл его стихи «похабными и клеветническими», погиб во время Второй мировой войны, выйдя за нейтральную полосу вместе с женщиной-снайпером²).

Русские писатели и художники XIX в. (как правило, дворяне) заняли сторону бедного крестьянина против разорившего его кулака и лавочника, против тех, кого Салтыков-Щедрин называл «чумазыми» — господ Колупаева и Разуваева. Этого не простили им В. Розанов и его современные духовные наследники. Вот уж покуражился, вот уж пограбил русский мужичок-богоносец Достоевского, выпущенный Октябрьской революцией на свободу! — писал в 1990-е годы критик из журнала «Знамя» при всеобщем одобрении нашей прогрессивной интеллигенции.

Но что-то пошло «не так» еще во времена первоначального христианства — и даже много раньше. Правда, для Сократа и Платона, в отличие от Розанова и авторов сборника «Вехи», «не так» означало как раз господство богатых над бедными, что, по их убеждению, должно было погубить Грецию. Разложение греческой демократии в результате развития рыночных отношений подтвердило этот прогноз. Греция погибла, а рыночные отношения — нет, они так или иначе прокладывали себе дорогу и, наконец, стали основанием для промышленной революции, для всей европейской цивилизации Нового времени. Производительные силы человечества отделились от живой личности и стали господствовать над ней как враждебная, отчужденная стихия.

На что же тогда опереться нашему разуму, где истина и каков критерий ее, если в реальности побеждает несправедливость? Согласно Платону, истина — живая, а ложь — мертва, и ее самораспад — вопрос времени.

«В одном только первом акте “Виндзорских кумушек” больше жизни и движения, чем во всей немецкой литературе», — писал Энгельс Марксу. А зачем искусству быть жизненным? Жизнеподобие есть формальная ценность по отношению к ценности собственно эстетической, духовной — с этого вывода начался формализм в искусстве.

Это верно, могут заметить сторонники классики. Только о какой духовной ценности вы говорите? Человеческая голова может производить и такой дух, который представляет собой отбросы. Это не ругательство у Гегеля, а научный вывод: некоторые продукты нашей головы, доказывал он вполне серьезно, «можно было бы сравнить с мочеиспусканием»³.

Так кто же в русском искусстве XX в. создавал «преображенную материю», пластические художественные ценности, а кто — отбросы духа? Современные философы, искусствоведы на этот вопрос прямо не отвечают, но симпатии большинства из них сегодня на стороне лавочника и кулака. По этой причине растет, например, интерес не только к явным противникам большевизма, но и к тем писателям, художникам, кто вынужден был служить советской власти, будучи по сути противником ее. Таков, например, писатель Л. Леонов, происходивший из купеческого сословия. Этот бывший белый офицер, всю жизнь боявшийся разоблачения, рассматривал крестьянство как силу темную, а революционное крестьянство — как силу разрушительную. Если сравнить его с А. Платоновым, то у Леонова больше формального реализма, его образы кажутся более пластичными и объемными, язык его ранних произведений — сочный, красочный и при этом вполне литературный, тогда как у Платонова, особенно в его произведениях конца 20-х — начала 30-х гг. таких, как «Чевенгур» и «Котлован», пьесы «14 Красных избушек» и «Шарманка», все перекошено и ирреально, язык тоже фантастичен, причудлив, неправилен. М. Горький ставил Леонова выше всех советских писателей, а Платонова не поддержал, когда тот обратился за помощью. Однако реализм Леонова едва ли может быть отнесен, в отличие от произведений Платонова, к тому, что российское «течение» 30-х гг. (Лифшиц, Лукач, Усиевич и др.) называло «высоким реализмом».

Творчество Л. Леонова — некое подобие делёзовского извилистого круга «с постоянно изменяющимся центром», постоянно изгибающимся, вращающимся «только вокруг неравного»⁴. Но чем определяется эта сложная кривая, не имеющая вроде бы закона своего движения? Сложностью реальности, которую нельзя исчерпать никаким законом? Или центр этого «круга» постоянно колеблется, сдвигается какими-то другими силами?

Ключ к пониманию творчества Леонова дает, на мой взгляд, наиболее удачное его произведение — повесть «Evgenia Ivanovna». В ней, как почти во всех крупных произведениях Леонова, рассказ о бывшем

белом офицере, служащем советской власти и *извивающемся*, по словам героини повести, «от гадкой своей скорби». Он предал и бывшую свою возлюбленную, и старый режим, не верит и новой власти. Герой Леонова извивается, поскольку не нашел в жизни устойчивого центра. По мнению Д. Быкова, не находит его и писатель Леонов — и в этом как раз его достоинство как художника. Хотя русский писатель невозможен без цельного мировоззрения, пишет Быков, «Леонов так его и не выработал, к чести своей», «он амбивалентен, как реальность»⁵.

Да, честное признание того, что ответа нет, — тоже достоинство. Но одно дело, когда противоречия верно фиксируются, хотя и не разрешаются, и совсем другое, когда перед нами — извивающийся от гадкой скорби господин, который лжет по причине своего ложного положения. Пластические ценности у такого художника не рождаются, потому что художественная пластичность — пластичность вторичная, она не может быть просто игрой гильдебрандовских осязательно-оптических представлений, она должна рождаться таким духом, который нашупал фабулу самой реальности.

А в чем же главная фабула русской истории XX в., согласно Леонову? Она совпадает с известной концепцией, согласно которой большевизм был реальной исторической силой, но вел страну к катастрофе, а вот если бы он стал своеобразной прививкой к древу русской государственности, то тогда бы воспряла великая Россия. В согласии с этой концепцией Леонов рисует в своих романах, с одной стороны, большевиков Скучного («Пирамида», 1994), Курилова («Дорога на Океан»), Увадьева («Соть») как могучую, но скучную в духовном отношении силу, а с другой — бывших офицеров на службе советской власти, людей более сложных, но с гнильцой, причем игра последних, по выражению самого Леонова, «была огромна» (эти слова написаны им о герое романа «Дорога на Океан», бывшем белом офицере, ставшем членом партии, но гадящем, по возможности, советской власти). А как же складывались отношения между первыми и вторыми?

Изображение циника и завистника, псевдо-ученого Грацианского и его дореволюционных друзей, провокаторов на службе охраны, в романе «Русский лес», изображение банды «бывших» интеллигентов и промышленников в романе «Скутаревский», белых офицеров-вредителей в романе «Дорога на Океан» у Леонова практически такое же, как и в тех произведениях, с позволения сказать, литературы о врагах народа, которые безжалостно высмеивали Е. Усиевич (роман Н. Вирта «Закономерность») и А. Платонов (пьеса М. Козакова «Чекисты»). Какова главная черта всех этих давно умерших «шедевров» социалистического реализма? «Преувеличение идеи личной ответственности и связанный с этим перенос любого вопроса в мир уголовного права, целесообразности и абстрактной морали, где происходит борьба добрых и злых гениев, есть характерная черта пережитого нами времени, пережиток “догматизма” или “культа личности”», — писал Мих. Лифшиц⁶.

3. Прилепин признает, что критик М. Щеглов был прав, когда уличал Леонова в явной неправде, а именно: будто такие персонажи, как Грацианский, это некий атавизм царской действительности, что они не укоренены в советской жизни, являются для нашего прекрасного настоящего случайностью и т.д. С Щегловым в этом отношении, соглашается Прилепин, «ой как трудно поспорить». Но для Леонова правдиво изобразить Грацианского «было невозможно! Немыслимо»⁷. Почему же? «Дело в том, что мысли, изложенные Грацианским, являются едва ли не основополагающими в миропонимании автора “Пирамиды” — и, более того, именно оттуда, из первого варианта романа, как нам кажется, они и извлечены», — делает важное признание Прилепин⁸. И вместе с тем Грацианский — отвратителен, отвратителен он и для автора «Русского леса». Прилепин полагает, что свои затаенные мысли Леонов вкладывал в уста отрицательного персонажа по причине крамольности этих мыслей для советской официальной критики. Но была и другая, более серьезная причина: «Порой кажется, что создавая в своих текстах потайные переходы и закладывая в самых неожиданных местах тайники, Леонов делал это вовсе не для близорукой критики. Скорее он был одержим некоей манией: запутать не только самого въедливого и, может, еще не родившегося читателя, но и самого Творца»⁹. Вот в чем все дело! Именно об этом Марк Щеглов и говорит, именно такова его главная мысль и главный упрек-осуждение, адресованный и Леонову-писателю, и Леонову-человеку: вы хитрите с действительностью, вы хотите ее запутать вместо того, чтобы довериться ей и стать ее голосом.

Когда писатель «извивается», как герой повести Леонова, он лепит из «глины» то, что ему нужно для личных целей, но не то, что диктует «бог». В «Пирамиде» Леонов доказывает, что человек — неудачное создание Бога, поскольку греховная материя, «глина», как выражается Леонов, в человеке преобладает над духом. И что с такой, тянущей к греху, «глиной» надо делать? Мять ее безжалостно, пока не получится что-то духовное.

Главный недостаток у большевиков, изображенных в романах Леонова, — они не видят тайны в жизни, они прагматики и рационалисты. Между тем в этих фигурах, созданных «русским лесом», и была настоящая тайна, с которой Леонов соприкоснулся, но художественного отражения и пластического изображения она у него не нашла, в отличие от творчества таких мастеров, как художник М. Нестеров и писатель А. Платонов.

При этом Леонов — не поклонник Кафки, Джойса и Пруста, они для него — дилетанты, он утверждает, что настоящая литература рождается, если писателю удалось найти у себя под ногами «золотые россыпи». Для Платонова главной темой его творчества стала судьба батрака Фрола (повесть «Ямская слобода»), который поднялся с колен, но при этом обнаружил перед собой самого опасного врага — собственные рабские черты, лакейство, обернувшееся в период революции куль-

том мести и насилия, желанием поставить Землю на дыбы. Таковы у Платонова его герои вроде Крушилова (в опубликованном варианте повести «Впрок» — Упоев), воображающего себя наследником Ленина, хотя на самом деле Крушилов — враг дела Ленина. Ведь Ленин при личной встрече с Крушиловым настойчиво убеждал его, что мять человека, как глину, нельзя, надо, наоборот, учиться у материи, у народа, у крестьянства. Борьба бывшего батрака с самим собой, с той силой, которая лезет из него же и делает его создателем Пирамиды якобы пролетарского государства, подчиняющего бывших батраков новой державности, стала внутренней фабулой творчества Платонова. А для Леонова соединение большевизма с державностью — идеал, он только хотел, чтобы к грубой, примитивной силе Скудного и Курилова прибавилось что-то от мистики, нравственной испорченности и гнильцы «бывших» (духовная сложность героев Леонова нередко проистекает из иррационализма их характеров). Для Платонова, напротив, мистическая «блазна» и гнильца — свойства такого искусства, которое он иронически называл «лирикой расслабленного желудка».

Итак, полярные фигуры у Леонова: с одной стороны — разнообразные «извивающиеся» господа из старой России, из богатых семей (отец Грацианского — профессор церковного права), с другой — железобетонные большевики, которым недоступна настоящая тайна жизни. У Леонова они — антагонисты, в чем была, конечно, правда, но очень поверхностная. Какие люди были нужны Сталину? «Бывшие» — доказывает Прилепин, и не без основания: «Найти среди них людей с идеальным прошлым было непросто, а возможно, и ненужно. Куда важнее и нужнее чистопородного догматика — талантливый “попутчик” с червоточинкой, потому что сам он про эту червоточинку помнит, вину свою знает и всегда может быть уверен, что ему есть за что снять голову с плеч»¹⁰. Но разве не из этих любезных Прилепину, Быкову и Леонову «бывших» с гнильцой и получались «чистопородные догматики», которым до истины дела нет, вроде лауреатов сталинских премий Я. Эльсберга (из состоятельной семьи) или В. Ермилова (из семьи дореволюционной интеллигенции)? В душе у них — выгребная яма, но зато без зазрения совести они могут изображать социалистический рай, иллюстрировать партийные лозунги, сообщая им проникновенную лирическую интонацию.

Каков исторический смысл осуществившегося союза большевизма с державностью и русским империализмом? Он был, на мой взгляд, таким «дополнением» к власти победившего в октябре 1917 г. бедняка Фрола, которое сыграло определенную положительную роль для сохранения этой власти в кризисный для нее период, но в конечном счете это «дополнение» стало чем-то вроде раковой опухоли, оно погубило советскую власть, а бедняка Фрола загнало в «старый хлев», по словам Мих. Лифшица.

Между тем в реальности осуществлялся и другой союз, но Леонов не заметил его — или не захотел заметить. Производительная сила истории

была не на стороне Крушилова-Упоева, не на стороне Скудного, который в романе «Пирамида» взрывает храм XIV в., а на стороне тех людей 30-х гг., которые соединяли творческий порыв, высокую классическую культуру — с народным подъемом. Вот эта, не замеченная Леоновым (и не только им, но и товарищем Сталиным — а его-то, возможно, Платонов и изобразил в образе «наследника Ленина» Крушилова) действительная производительная сила социализма стала первообразом творчества Платонова, его эйдосом.

В 1938 г. Мих. Лифшиц писал Г. Фридлендеру (в этом письме сжато изложена суть его онтогносеологии на примере творчества Пушкина): «... как ни бедна наша прозаическая литература идеями и как ни удивительно общераспространенное представление о ее задачах (так называемый “показ”; думают, что достаточно описать любые факты, чтобы получился роман), все же в ней есть хорошее начало: лучшие произведения литературы у нас те, которые вольно или невольно воспроизводят объективные картины действительности. По этой же причине я думаю, что будет однажды новый расцвет пластических (положительных, идеальных) искусств»¹¹.

Если не расцвет, то восстановление классической художественной пластичности осуществилось в портретах Михаила Нестерова 30-х гг. XX в. В его творчестве не формальный реализм А. Герасимова или Л. Леонова, соединенный у последнего с мистикой и аллегорической символичностью (схождение этих крайностей у Леонова было пронизательно замечено М. Щегловым в его статье 1954 г.). Художественная пластичность образов М. Нестерова возникла спонтанно, как бы непреднамеренно, но была рождена объективной идеей, верным синтезом противоположных тенденций времени. Об этом говорит не замысел произведения, а его художественная форма, композиция, найденная интуицией художника.

Обратимся к портрету скульптора Ивана Шадра (настоящая фамилия — Иванов, из крестьян). Бельведерский торс, на фоне которого стоит Шадр, символически указывает на программу творчества Шадра — возрождение классики. Мощно вылепленная обнаженная античная фигура — наиболее пластический, возможно, образ мирового искусства — соседствует с изображением советского мастера, чье тело скрыто под прозаической одеждой. Перед нами зримый образ столкновения — и соединения — пластичности трехмерного скульптурного торса — с пластикой живописи, имеющей, согласно Гегелю, более духовный, более отвлеченный характер, требующий для своего восприятия проникновения во внутреннюю жизнь изображаемой фигуры.

Внутренний мир Шадра определяется развернутым взаимодействием двух противоположных начал, как и в портрете Мухиной 1940 г. И в том и в другом портрете жесты двух рук персонажа полотна разные, даже противоположные друг другу. У Мухиной одна рука лепит образ

Борея, она активна и деятельна, другая держит глину так нежно и бережно, как мать своего ребенка. Между тем Борей, которого лепит Мухина, — символ советского народа, и он, Борей, кажется, готов вцепиться в волосы своего создателя, что подчеркивается диагональной композицией полотна. Тем не менее в картине нет даже намека на тему булгаковских анаконд из повести «Роковые яйца», точнее, этот сюжет снят в картине другим: два разных жеста двух рук создают сложный, но единый, а не двоящийся образ Мухиной.

Такой же, можно сказать, двойной жест на портрете Шадра: одной рукой он держит папиросу, это жест человека, сделавшего перерыв в своей работе, отдыхающего и, может быть, задумавшегося. В другой руке — инструмент скульптора, причем она напряжена, как будто в следующий момент Шадр приступит к работе над своей скульптурой, которую мы на полотне не видим.

Два жеста двух рук, хотя и наполнены значением, смыслом, но они не знаковы, а непосредственно изобразительны, потому что представляют собой зримое выражение общего сложного движения фигуры Шадра. Она устремлена вперед, весь корпус несколько склонился направо, создавая легкую, но в то же время ясно различимую диагональную линию. Однако если диагональ портрета Мухиной выражена очень отчетливо, общее движение идет от статуэтки Борея направо, в сторону Мухиной, к ее голове, ее волосам, то в портрете Шадра совершенно иная диагональ, созданная бельведерским торсом, общая линия тела которого направлена налево, но при этом она соединяется с другой диагональю — фигуры самого Шадра. И эти две противоположно направленные диагональные линии не пересекаются, а соединяются вверху полотна, голова Шадра смыкается с самой верхней точкой бельведерского торса и возникает впечатление не геометрически правильного треугольника, а более сложной фигуры, рожденной из двух слабо изогнутых по направлению друг к другу кривых. В портрете Шадра господствует не диагональ, а плоскость.

Перед зрителем предстает не заранее придуманная композиционная схема, поскольку она наверняка возникла лишь в процессе работы над портретом. Художник, как и в случае с портретом Мухиной, подсмотрел то, что не бросается в глаза, например на фотографиях Шадра, что скрывалось за внешними бытовыми проявлениями этой личности. Он увидел в Шадре то, чего нет в собственных скульптурных созданиях мастера. Скульптуры Шадра не менее динамичны, чем «Рабочий и колхозница» Мухиной. Но если мы присмотримся к самому известному и самому выразительному образу Шадра — его скульптуре «Бульжник — оружие пролетариата», то в нем, как и в знаменитой скульптурной группе Мухиной, нет раздвоения, нет взаимодействия двух противоположных движений. Рабочий и колхозница вдохновенно устремлены вперед, пролетарий у Шадра напрягся, как пружина, которая в следующий момент должна распрямиться — и враг будет поражен брошенным камнем.

Пластика этой скульптуры Шадра чрезвычайно выразительна, причем она соответствует природе скульптуры, а не живописи. В скульптуре Шадра нет раздвоения, взаимодействия двух разных движений, у него, как у Мухиной, господствует один мотив: могучий вдохновенный порыв. Композиция двух портретов Нестерова, напротив, основана на контрапункте, раскрывающем прежде всего внутренний мир персонажа.

Фигура Шадра устремлена вперед, это тоже бросок, но если в скульптурах самого Шадра мы видим прежде всего физическое движение, то чрезвычайно энергичный жест всей фигуры Шадра у Нестерова есть прежде всего выражение духовного, психического состояния тела. Перед нами одухотворенная материя в полном смысле этого слова. На двойном портрете П. Флоренского и С. Булгакова, созданном Нестеровым в 1917 г., оба философа погружены в себя, они движутся, но как бы автоматически, независимо от тех мыслей, в которые погружены. Дух и материя существуют отдельно друг от друга.

Совершенно иной композиционный и живописный принцип в портрете Шадра (как и Мухиной). Художник устремился вперед — и в то же время он замер, пораженный какой-то внезапной мыслью, каким-то образом, возникшим в его сознании. Его взгляд обращен во внешний мир, он страстно ищет там что-то необыкновенно важное, то, что еще неведомо для него, — и он застыл, углубился в себя, как будто прислушивается к чему-то. Внимательность взгляда человека, созерцающего мир, впускающего его в себя, — и физическое, страстное и активное движение фигуры соединяются, как и в групповых портретах Рембрандта, которые поразили А. Ригля соединением погружения персонажей в себя — с внешним движением. Однако несмотря на безусловный теоретический интерес, который представляют собой глубокомысленные страницы «Голландского группового портрета» А. Ригля, несмотря на его искушенный глаз, Ригль не заметил у Рембрандта главного, а именно: основы всякой классики, основы специфически греческого понимания гармонии, которое было сформулировано Пифагором и Гераклитом как «соединение несоединимого».

Соединение несоединимого бывает двух совершенно разных, отрицающих друг друга типов: при одном результате соединения оказывается раздвоенность, амбивалентность, диссонанс, при другом — высшее единство, полнота, рождающая «простую» душу, как ее понимал Лейбниц, т.е. монаду, содержащую в себе весь бесконечный мир. Первый тип создает призрачные, самораспадающиеся образы романтизма, а затем модернизма, второй — целостную пластическую многомерную классику. В художественном мире Леонова преобладает всеобщая раздвоенность, «сама атмосфера в романе какая-то липкая и тошная»¹², по справедливому замечанию З. Прилепина о романе «Скутаревский» (сам Леонов назвал свою «Пирамиду» романом-наваждением), тогда как у Нестерова — классическое единство противоположного как основа гармонии.

Художники братья Корины (они — из семьи палехских иконописцев) на нестеровском портрете 1930 г. расположены в одной плоскости, но движения их направлены в разные стороны. Александр Корин, стоящий справа, чей взгляд направлен куда-то вдаль и налево, всем своим телом, открытой широкой грудью устремлен вперед. В этом голубоглазом, вдохновенном молодом человеке Нестерову, по его собственным словам, представился «русак-владимировец», с крупными кудрями и повадкой героя былин Микулы Селяниновича. Однако глаза у Александра мечтательные, хотя мечта его не туман и наваждение — это мечта целеустремленного сильного человека с плотно сжатым ртом и четко очерченным волевым подбородком. Перед нами своеобразный Тимофей Скуднов из «Пирамиды» Леонова, только он не стал бы, как Скуднов, взрывать храм XIV в., а отдал бы «комиссара», совершающего подобные подвиги, под строгий пролетарский суд. Кстати, Александр Корин был замечательным художником-реставратором древней живописи.

Павел Корин на левой части полотна, напротив, изображен строго в профиль, смотрит на античную вазу, которую держит в своей вытянутой руке. Два разнонаправленных движения двух персонажей портрета встречаются, пересекаются примерно в той точке, где мы видим античную вазу, в центре полотна. Эта ваза как бы оживает на наших глазах: несмотря на то, что в ней сохраняется нечто плоскостное благодаря четкой очерченности контура, она приобретает пластичность и объемность. Верхняя кромка вазы переливается изумрудным цветом, вначале не бросающимся в глаза, но затем заставляющим любоваться своей изысканной античной красотой.

Патетическое движение Александра как бы сдерживается, уравнивается строгим покоем Павла Корина, в облике которого Нестеров хотел передать флорентийца эпохи Возрождения. В результате пересечения и взаимодействия разных движений вдохновенный жест фигуры Александра дополняется величавой погруженностью в себя Павла. Он одержим столь же страстным чувством, как и брат, но по контрасту с позой Александра его фигура воссоздает прекрасное мгновение, красоту классики, запечатленную в античной вазе, на которую устремлен взгляд Павла. Фоном, на котором изображены две человеческие фигуры с их сложным взаимодействием, служит античный рельеф.

По первому впечатлению портрет братьев Кориных — одна из характерных для так называемого линейного стиля плоскостных композиций со строго профильным изображением одного из братьев. Но когда полотно начинает раскрывать свои внутренние смыслы, когда обнаруживается, что бурное, патетическое движение одной фигуры обогащено мудрым покоем, а покой другой наполнен страстной силой, то глаз зрителя вовлекается не просто в игру осязательных и оптических представлений с их переворачиванием, а во внутреннюю фабулу российской истории XX в. Художник увидел замысел самой действительности, еще не отлившийся

в законченные формы бытия, и довел этот замысел в своем воображении до конца, до прообраза реальности, до ее эйдоса, именуемого Гегелем старомодным, как заметил Мих. Лифишиц, словом «идеал».

Истина, открывшаяся Нестерову, — не абстрактная умственность, не отвлеченная теория. Мысль — всегда абстракция, обратная сторона мира, сущность вещей, скрытая за их чувственным обликом. Когда из этой ночи духа появляются полнокровные пластические образы, освещенные солнцем? — Когда сам дух оказывается способным лечить рану, которую он наносит человеку, погруженному в мышление, ушедшему в мир нематериальных сущностей. Этим вторичным рождением реально-идеального мира из духа, ушедшего в себя, и является, согласно Гегелю, искусство, в особенности изобразительное. Вторичный мир, заново рожденный художником, представляет собой, как доказывали христианские теологи Средневековья, «преображенную материю», т.е. материю, ставшую духовной, а дух — наполненным материальной мощью земли, народа, крестьянства.

Если выразить в двух словах идею портретов Нестерова 30-х гг., то я не могу найти лучшей формулы, чем *Restauratio Magna* — философская и социально-политическая программа «великого восстановления» бытия, которая создавалась именно в эти годы Мих. Лифишицем. Нестерову удалось связать концы с концами, которые в действительности не связывались, но они обязательно должны связаться, на этом стоит мир, — как сказал Михаил Булгаков: все будет правильно! В этом убеждают не логические аргументы, а правда зрительная, правда чувственного образа, в своем развитии и движении достигшая ступени абсолюта живописи — чувственно-духовной истины. Такую истину придумать, сконструировать, сфабриковать нельзя, даже если вы мастер живописи, — ведь она нерукотворна.

На портретах Нестерова оживает «человек тридцатых годов». Здесь тело и дух едины, в отличие от двойного портрета Флоренского и Булгакова. Что можно сказать о них? Пожалуй, только то, что оба философа ушли куда-то глубоко в себя, погрузились всецело во внутреннее созерцание. В ранних картинах Нестерова, в его «Видении отроку Варфоломею» (картина создавалась под впечатлением от смерти горячо любимой жены художника) — красота умирания, печальное счастье отшельничества.

А каков объективный смысл единства противоположных телесных и духовных движений в поздних портретах Нестерова? Прометеевский принцип созидания и переделки мира, в котором Зедльмайр и Хайдеггер видят причину гибели искусства, господства технократизма, гармонически соединяется у Нестерова с идеей древнего мимезиса, бережного воспроизведения и сохранения всего живого, индивидуального, автономного. Эта гармония двух разных полюсов человеческого духа не придумана художником, он разглядел ее в своих моделях. Правда, советские люди 30-х гг., лучшие из них, совершенно бескорыстно

преданные идее освобождения всех людей, не всегда понимали, что из бескорыстия может всплывать его противоположность — дух Атта Тролля, «медведя-санкюлота» из поэмы Гейне, мечтавшего установить «царство справедливости звериной».

Эту борьбу уничтожающих друг друга начал Нестеров не мог сделать главной фабулой своих картин, в числе прочих причин, еще и потому, что средствами живописи передать ее трудно, может быть даже невозможно: она потребовала бы заменить полнокровные гармонические образы изображением конфликта, подобного конфликту в картине С. Коровина «На миру». Литературность, свойственная передвижникам, противоречит природе классической живописи. Тогда как портреты Нестерова 30-х гг. были именно возвращением к классике в лучшем смысле этого слова, и для такого возвращения-возрождения были очень серьезные основания: тот синтез народного подъема и классической культуры, что не был замечен Леоновым, но стал главным объектом изображения у Нестерова.

Увы, реальностью был и другой синтез, прямо противоположный: извращенной «культуры» циников и негодяев с властью, которая превращалась в Пирамиду, давящую человеческую «глину». Взаимодействие и борьбу этих двух синтезов, двух «кругов» нашей истории средствами классического искусства, в особенности скульптуры или живописи, передать трудно, ибо сама форма классики предполагает изображение абсолюта, идеала. Но то, что невозможно или трудно для художника-классика, способен сделать писатель, как доказывал еще Г.Э. Лессинг, и эта центральная идея его «Лаокоона» помогает понять появление странных фигур в произведениях Платонова конца 20-х и первой половины 30-х гг. XX в., понять своеобразный, противоречивый реализм его творчества, которое современное литературоведение определяет как «сюрреалистическое». Платонова, на мой взгляд, с тем же правом можно назвать сюрреалистом, с каким Лифшиц видел «дадаизм» в образах первоначального христианства. Если собственно дадаизм и сюрреализм — знаковое выражение «ничто» современного бытия, то трансценденция первых христиан объяснялась их парадоксальным, но очень глубоким реализмом, правдой, способностью увидеть то зерно реальности, которое развилось в европейскую христианскую цивилизацию, то зерно, что проросло и в марксизме с его концепцией земного «воскресения природы».

Стремление выйти за пределы наличного бытия в христианских общинах с их отрицанием частной собственности было вызвано тем, что они опережали свое время, но при этом самоотверженную борьбу первоначального христианства за социальную справедливость нельзя назвать пустой и вредной утопией, она была такой необходимостью, которую Лейбниц называл «абсолютной» — в отличие от необходимости относительной, вызванной особыми обстоятельствами времени. Так, например, в определенных условиях относительно необходима

бывает ложь, побеждающая, по словам Лифшица, на коротких дистанциях, но проигрывающая на длинных.

«Сюрреализм» фигур вроде Суениты из «14 Красных избушек» Платонова — странное соединение того, что, вообще говоря, не соединимо, что отрицает друг друга. Суенита, в которой расцветает, по словам одного из героев пьесы, «весь божий мир», без особых сомнений убивает ударом кинжала человека, показавшегося ей «врагом народа». Кричащее, но реальное противоречие времени, схваченное Платоновым, в своем развитии приведет к борьбе не на жизнь, а на смерть двух противоположных начал: Ивана Денисовича — и лейтенанта охраны Волкового в рассказе А. Солженицына; двух председателей колхозов, персонажей повести Б. Можая «Живой»; героев рассказов и фильмов В. Шукшина; сталкивающихся в метафизическом, можно сказать, противоборстве капитана первого ранга Иванова (советского «святого») и интеллектуала Акибы Ивановича — мелкого беса советского времени (роман «Зеркало Монтачки» Михаила Кураева).

Платонов, как заметил И.А. Сац в письме Лифшицу 30-х гг., — самый глубокий писатель времени потому, что хотя он и не дает разрешения противоречий, зато честно изображает их. Это делает Платонова писателем-реалистом в понимании Лифшица и «течения» 30-х гг., поскольку «высокий реализм» в своем развитом виде представлен прежде всего, конечно, в пластических образах классики, воссоздающих положительные, идеальные ценности бытия, пришедшего к самому себе, к абсолюту, — но есть и странный, противоречивый реализм египетского, древнего азиатского искусства, реализм «дадаистического» искусства раннего христианства, что выражает мир разорванный, где концы с концами не сходятся. Однако символизм древности не был точкой зрения извивающегося от лжи человека.

Нестеров нашел момент, когда не разрешенные в реальности противоречия оказались разрешены — хотя бы только в одно прекрасное мгновение. Этот «плодотворный момент» бытия наверняка видел своим внутренним зрением и Платонов, он был тем платоновским прообразом, эйдосом, что позволял ему создать уже не «сюрреалистические» фигуры «Чевенгура» и «Котлована», а гораздо более близкие к реализму в собственном смысле этого слова образы его прозы второй половины 30-х гг., рассказов военного и послевоенного времени.

А где же нашел этот «плодотворный момент» Нестеров — и благодаря чему? Он увидел его прежде всего в тех, кого уважал и ценил — в Мухиной и Шадре, братьях Кориных, в Павлове и Юдине, вообще в «человеке тридцатых годов». А разглядел Нестеров скрытое в них идеальное и положительное начало бытия потому, что, подобно А. Платонову, М. Булгакову, О. Мандельштаму, А. Твардовскому, не пытался обмануть бога, — не того Бога, что давал право Леонову обманывать себя и других, а «марксистского бога» Мих. Лифшица, т.е. внутреннюю логику действительности, ее разумный смысл.

Обнаружив какое-то скрытое и значительное содержание в таких своих персонажах, как Увадьев, Курилов, Скуднов Л. Леонов остановился перед их загадочностью, не пошел дальше, не достиг платоновского первообраза российской истории XX в. Если Платонов оставлял противоречие в его практической неразрешенности, но выявлял и изображал его глубоко и правдиво, то Леонов слишком поспешно связал концы с концами, объяснив все, что произошло с русским народом, кознями большевиков, да еще народным разбойничеством, разрушительной пугачевщиной. Придя к этому банальному выводу, к тому самому, с которого начинал свое творчество Михаил Булгаков (повесть «Роковые яйца»), он на том и успокоился. В результате фигуры людей, которыми, говоря словами Л. Леонова, сама история себя писала и выражала, которыми эта история фантазировала и экспериментировала, застыли у него в неподвижности абстрактного символа, хотя он пытался придать им жизненность и пластичность конкретными деталями и наблюдениями. Иначе говоря, он смотрел на своих персонажей глазами «пирамиды», именовавшейся советской властью. Она-то и воспитывала Леонова жестокой рукой «Хозяина», превращая его в писателя, создающего нужные ей произведения, вроде «Нашествия» (пьеса очень понравилась Сталину). Но Леонов признавал — и достаточно искренно — эту власть «своей», она платила ему взаимностью, наградив самыми высокими званиями, премиями и прочими ценностями, материальными и духовными, а честного и умного пролетарского писателя Платонова сгноила в нищете и поругании. Как, впрочем, и бывшего батрака Фрола, как Ивана Денисовича, Василия Теркина. Но, сгубив их, она пала и сама, потому что уничтожила производительную силу того общества, «пирамидой» над которым, противоречивым «дополнением» которого была эта власть «лавочников, наряженных коммунистами» (Мих. Лифшиц).

И все же истина есть в этом мире: писатель Андрей Платонов жив, а писатель Леонид Леонов умер — воскресить его невозможно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Толстой Л.Н. Рабство нашего времени. — URL: <http://tolstoy.ru/online/online-publicism/rabstvo-nashego-vremeny/> (дата обращения: 13. 03. 2016).

² См.: URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ставский,_Владимир_Петрович.

³ Гегель Г.В.Ф. Соч. Т. IV. Феноменология духа. — М., 1959. С. 164, 165.

⁴ Делёз Ж. Различие и повторение. — СПб., 1998. С. 77.

⁵ Быков Д. Леонид Леонов // Быков Д. Советская литература. Краткий курс. — М., 2012. С. 190.

⁶ Лифшиц Мих., Рейнгардт Л. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт. — М., 1968. С. 67.

⁷ Прилепин З. Подельник эпохи: Леонид Леонов. — М., 2012. С. 589.

⁸ Там же. С. 571.

⁹ Там же. С. 570.

¹⁰ Там же. С. 364.

¹¹ *Лифшиц Мих.* <О Пушкине>. Письмо Г.М. Фридлендеру от 8 апреля 1938 г. // *Лифшиц Мих.* Почему я не модернист? – М., 2009. С. 462.

¹² *Прилепин З.* Подельник эпохи: Леонид Леонов. С. 383.

REFERENCES

Bykov D. Leonid Leonov. In: Bykov D. The Short Course of Soviet Literature. Moscow, 2012. 416 p. (in Russian).

Hegel G.W.F. Collected Works. Vol. IV. Phenomenology of Spirit. Moscow, 1959. 440 p. (Russian trans.).

Deleuze G. *Difference and Repetition*. Saint Petersburg, 1998. 384 p. (Russian trans.).

Lifshitz M., Reingardt L. *The Crisis of Ugliness. From Cubism to Pop Art*. Moscow, 1968. 232 p. (in Russian).

Lifshitz M. <About Pushkin>. A Letter to G.M. Friedlander of April 8, 1938. In: Lifshitz M. *Why Am I Not a Modernist?* Moscow, 2009, pp. 453-467 (in Russian).

Prilepin Z. The Accomplice of the Epoch: Leonid Leonov. Moscow, 2012. 831 p. (in Russian).

Tolstoy L.N. The Slavery of Our Time. Available at: <http://tolstoy.ru/online/online-publicism/rabstvo-nashego-vremeny/> (in Russian).

Аннотация

В статье рассматривается процесс возникновения в искусстве пластической ценности: она рождается не в результате копирования реальности, а порождается духом, который в жизнеподобных пластических образах возвращается к себе. Пластические художественные ценности создавали только те советские художники, которые, как М. Нестеров и А. Платонов, находили истинную фабулу реальности. Напротив, попытка обмануть логику действительности разрушала художественные образы, несмотря на их внешнее правдоподобие и пластичность (Л. Леонов).

Ключевые слова: онтогносеология, пластическое искусство, высокий реализм, Restauratio Magna.

Summary

The process of emergence of plastic value in art is considered in the article: the plastic value is not born as a result of copying reality, but it is generated by a spirit, which in life-like plastic images returns to itself. Plastic art values were created only by those Soviet artists who, like M. Nesterov and A. Platonov, found the true plot of the reality. On the contrary, an attempt to deceive the logic of reality destroyed images of art, despite their external credibility and plasticity (L. Leonov).

Keywords: ontognoseology, plastic arts, high realism, Restauratio Magna.