

М.М. 1974, 410-411

Не дойдя чуть больше месяца до своего 76-летия, умер русский художник Андрей Дмитриевич Гончаров.

Весной этого года мы встретились трижды, каждый раз говорили подолгу, но всего, конечно, не передашь...

«Уже после разговора, прощаясь, Гончаров сказал: «Лечили меня». Что у нас было? «Вот канал истории: рак носоглотки» — и улынулся. Лицо у меня, что ли, изменилось в тот момент, потому что Андрей Дмитриевич быстро добавил: «Вылечили, вылечили! И голос вернулся, и слух!» — и счастливо засмеялся. И тогда я увидел его как будто впервые: он стоял, заломив руки за спину, откинув назад плечи, чуть согнувшись и прижав на больную у него правую ногу. Только тогда я заметил, что стоять ему трудно...

А вначале я хотел сфотографировать художника. Андрей Дмитриевич ответил «по-старинному»: «Как прикажете», — и сел в кресло. Я сжал, он сидел в начале молча, потом спросил: «А можно, я буду разговаривать?». Значит, я давно считал, что в Москве крайне необходимо открыть музей фотографии. Во всем мире, во многих столицах и крупных городах есть так называемые музеи — нет... Он на мгновение замолчал, потом опять спросил, почему вы виновато улыбаетесь: «Может, сейчас поговорим, а снимаете в другой раз?» Я убрал фотоаппарат...

— Почему я говорю о музеях? Потому что сегодня фотография во всем мире, как и у нас, стала важным видом изобразительного искусства, и огромное количество людей занимается фотографией — миллионы. Киноматограф сделался искусством не только потому, что там работают драматург, режиссер, актер, но и оператор; то же самое относится к фотографии. И, может быть, главная ее задача в том, чтобы запечатлеть события, которые уходят и которые зафиксировать другим способом очень трудно или почти невозможно.

Когда-то этим занимались рисовальщики прямо на местах событий. Их рисунки переводились на доску, доску гравировали, и она шла в печать. Когда появилась фотография, то сначала снимки воспроизводились тем же способом. А потом деревянная гравюра в этом плане умерла, поскольку фотография и полиграфия объединились. И сегодня вы не посылаете на места событий рисовальщиков, вы посылаете фотографов.

— Но художники тоже ездят...
— Если для того, чтобы зафиксировать события, как это делает фотограф, то, по-моему, не надо тратить ни деньги на командировки, ни энергию. Если же едут, чтобы собрать материал для большого замысла, — вопрос другой.

— Теперь мы с вами можем легко и просто «защелкнуть» проблему фотобюджетности и вообще самостоятельности. Как только стали удешевляться фотоаппараты, как только любители смогли купить пленку фабричного изготовления, так довольно большое количество людей занялось фотографией. Тем более, что особенного обучения не требовалось. Вполне естественный ход и для многих других видов самостоятельности, когда люди, не образованные профессионально, занимаются танцем, пением, музыкой, а там, глядишь, и изобразительным искусством. Скажем, большое число картин, которые воспроизводит журнал «Америка», принадлежит непрофессионалам.

— Как они там?
— Как сказать... Они бывают чисты и наивны. Иногда. Но в большинстве своем это, конечно, подражание профессиональному искусству.

Между прочим, существуют на Западе так называемые «наивисты», которые выдают себя за наивных людей, смотрящих на действительность глазами мальчиков и девочек. Мне кажется, в подавляющем большинстве это все ложно, и я таким картинам ни на копейку не верю. За редчайшими исключениями. У нас, например, таким «наивистом» был Никита Пироманашвили. Но он был «наивистом» от бога, если так можно выразиться. И от нужды: рисовал, что заказывали. Но так как Пироманашвили не был обучен академически, то рисовал, как господин подсказывал. И создавал искусство. Таким был и знаменитый французский таможенник Руссо, чьи работы висят у нас в музеях. Но это исключение.

Только что оказалось? Что профессионализм в том виде, в каком мы привыкли о нем думать, утрачивается, уходит. И приходят люди, которые говорят: «А зачем вообще уметь рисовать?» Если вы возьмете весь «поп-арт», возглавляемый Раушенбергом и прочими американскими художниками, то они же необученные. Вот такая история...

— Безусловно, повлияло на общее снижение профессионализма. Зачем мне долго и сложно учиться, когда я прекрасно могу заработать, ничему не учась? Я вспоминаю, как Казимир Малевич еще чуть ли не в двадцатом году сказал, что процесс творчества сознательно настолько упростился, что появилась возможность свои произведения заказывать художнику-декоратору по телефону, лежа в постели.

Я считаю, что и появление абстрактного искусства было совершенно закономерно. Раз изобразительное искусство половину или три четверти своих забот отдало фотографии, оно уже, в общем, не было обязано заниматься сюжетами. В его поле зрения остались только проблемы изобразительности: цвет, форма, структура, композиция, характер пространства... Оттуда шаг в абстракцию оказался очень прост. В Европе я видел огромное количество абстракций. Но для меня все, что я видел, казалось просто хорошими образчиками для обоев. Я не соперничал этому ни в малейшей степени. Я привык к предметности, и что оно вес, плотность... И этого похоже было. Я хочу сказать, что за свой век написал 140 портретов. Одни из них были плохие, другие — получше. Но чем они отличались? Все было похоже на оригиналы.

Как будет развиваться искусство, мне, конечно, сказать трудно, но я все же думаю, что абстракции в нынешнем виде помрут. И человечество возвратится к предметному искусству — оно к нему постепенно и возвращается. Я могу в качестве примера назвать появившееся не так давно направление «гиперреализм», вещь чудную. Что это за штука? Берется фотография, лучше — цветная, и точно воспроизводится на холсте или чем-то другом. И подобная копия выдается за настоящее искусство. Это странно и смешно. Как объясняют на Западе появление «гиперреализма»? Как попытку вернуться к ярко выраженному предметному искусству, где вещи даны в своем настоящем, натуральном виде, где подчеркнута фактура и т. д. Во что превратится «гиперреализм» в дальнейшем, сказать трудно, но я не могу считать художником человека, который занимается просто копированием. Ведь и раньше по заказу богатых людей делались копии, предположим, картин Леонардо да Винчи: человек сидел и копировал, иногда — превосходно. Но все-таки он копист, и мы это прекрасно понимаем. Так ведь?

— Здесь есть одна тревожная подробность. В музеях всего мира миллионы людей восторженно смотрят на полотна великих мастеров. Профессиональные искусствоведы объясняют их достоинства, пишут статьи и монографии, выпускают репродукции и каталоги... Но вот на смену человеку с его субъективными оценками приходит техника: рентген, инфракрасная съемка и прочее. И оказывается: если, по сообщениям иностранной печати, еще сорон лет назад в мире насчитывалось 750 картин Рембрандта, то сейчас их осталось половина, остальное — подделка. Чем же восхищались профессионалы? Ах, накой пассив!

— Ну, видите, какая история: они восхищались Рембрандтом. Это возможная вещь. Конечно, я не рембрандтовед. Я не могу, как говорится, атрибутировать картину — Рембрандт это, его ученик или хитрец, который сделал копию. Но если похоже на Рембрандта, как две капли воды — кланусь вам! — мне уже все равно. Мне важна сама вещь — с ее духом, структурой, характером, манерой исполнения, цветовой системой, со всем прочим.

— Но одно дело, когда «дух» вкладывает Леонардо да Винчи, другое — когда копист. Должны же профессионалы различать это!
— Это иногда неразлично. Подделка Леонардо да Винчи нельзя, никто его и не подделывал. А Рембрандта, оказалось, можно. Как Коро: восемь тысяч, что ли. Коро гуляют по свету? А написал он сотен пять...

— Значит, в живописи можно «подделывать голову»?
— Что делать? В поэзии нельзя, а в живописи можно... До последних дней жизни Гончаров сжигал глумное уважение к своему учителю, оно сказывалось даже в мелочах: никогда не называл он его только по фамилии: либо снимает — Фаворский, а потом обязательно добавит — Владимир Андреевич, либо просто — Владимир Андреевич. Они познакомились в первые годы после революции, когда будущий художник попал в мастерскую Фаворского во ВХУТЕМАСе.

— Владимир Андреевич сделал меня своим ассистентом. Я с ним очень долгое время работал рука об руку, и мы в конце концов, по его предложению, перешли на «ты», хотя он и был старше меня на 18 лет. После чего Владимир Андреевич стал меня звать не Андрюшей, а Андреем Дмитриевичем, а я его по-прежнему

Встанут в дальнейшем, а с другой — хочу, чтобы они не забывали и своего художнического назначения. Потому что если они будут беспокоиться только о малых задачах, то станут ремесленниками, если только о великих — могут сделаться софистами. То и другое надо уметь соединять.

— Ну, и последнее: вы не должны преподносить самого себя Это несправедливо. Это неправильно. Это нахально. В известной степени надо чувствовать, что вы передаете эстафетную палочку, которую получили от своих учителей.

личность. Для меня, во всяком случае, литература всегда была явлением, многое во мне формирующим.

Вся история изобразительного искусства связана с литературой. Больше того, подавляющее большинство прекрасных картин и фресок великого

искусства прошлого можно считать блистательными иллюстрациями к различным литературным произведениям. Что такое русская икона? По существу, иллюстрация к Библии, Евангелию или религиозным сочинениям. Что такое классическая европейская живопись? То же самое плюс греческая мифология, иногда — римская история. Дальше — больше: пошли исторические картины — в сущности, та же иллюстрация... Без этого, мне кажется, живопись не существовало.

— А что можно назвать «чистой» иллюстрацией?
— Мне сейчас видятся три основные формы иллюстрирования литературных произведений, которые в практике художника могут существовать раздельно, а могут соединяться и в более сложные формы.

Первый путь — точное следование за автором, когда иллюстратор стремится восстановить в изобразительных формах внешний облик героев и т. д., не слишком углубляясь в дух и стиль произведения. В качестве примера здесь можно назвать превосходную театральную-декорационную работу Н. Акимова для мхатовской постановки «Школы злопобия», где Николай Павлович так точно воспроизвел Англию XVIII века, что, по словам Ю. А. Завадского, англичане, увидевшие спектакль, нашли лишь две неточности: не совсем так было запечатано письмо и чубук у трубки оказался не совсем нужной длины.

Сегодня для просвещения рода человеческого такие художники крайне необходимы. И когда я замечаю отступление от исторических фактов, то возмущаюсь. Один художник делал обложку для «Человека в футляре», так он бог знает что нарисовал! Человека в пальто, хотя Чехов под словом «пальто» подразумевал, конечно, форменную шинель учителя гимназии; длинный шарф, который болтается чуть ли не до колен; белый картуз, который Беликов никогда не мог надеть. Ну, как же быть? Это просто напросто неуважение к собственной истории. Если вы хотите быть историческим живописцем, то обязаны такие вещи знать. Обязаны...

Второй путь: когда вы, оставаясь в полном почтении к фактам, стараетесь передать дух и смысл произведения, его подтекст. И последнее: когда художник не следует за сюжетом, а ищет своеобразную изобразительно-пластическую метафору. Ну как иначе вы можете проиллюстрировать Пастернака? «В творилах с известью торчали болтны», — тут вы хоть можете за что-то зацепиться. Но ведь есть и

какие-то плавущие, роящиеся образы — вот-вот они останутся и вместе с тем — движутся. Да и у Пушкина: «Я помню чудное мгновенье...» — как это мгновение изобразить? Я знал Елену Сергеевну, жену Михаила Афанасьевича Булгакова, она похожа на Маргариту из «Мастера и Маргариты». Но как вы изобразите Маргариту, когда она летает на шетке? В самом деле — на шетке?.. Значит, надо искать другие формы. И как вообще соединить поразительную, фотографическую точность описаний Булгакова с его абстракциями? Как это сделать в Кафке?

Андрей Дмитриевич много думал над проблемой изображения движения в изобразительном искусстве (так он сам обозначал проблему) и однажды сказал:

— Это одна из самых серьезных проблем в изобразительном искусстве XX века. И настоящие художники — если они не жулики, если не занимаются только тем, что называется «самовыражением», чем набит Запад сейчас, — они эту проблему решали и решают.

Вот величие Пикассо заключается, конечно, и в том, что он движение понимал. — По тому, что и как он делал, это очень видно. Проблему знал Матисс, ее прекрасно понимал Фаворский Владимир Андреевич — один из выдающихся в этом смысле мастеров нашего времени; ее чувствовал Павел Кузнецов и очень хорошо понимал Петров-Водкин...

Что касается меня, то я предпочитаю такие вещи, в которых движение как будто скрыто. И вы должны его открыть. Я видел в Париже памятник Сезанну работы Майоля: изображена обнаженная женщина. Подымающаяся. Такое чувство, что еще момент — и она оторвется от земли и полетит. Или «Девочка на шаре» Пикассо — одна из элегантнейших картин XX века; еще момент — все задвигается. А в Лувре я видел «Мону Лизу» Леонардо да Винчи, она меня поразила. И не улыбка — там же все движется! Когда вы смотрите на одну часть картины, другие как бы, передвигаются. Вы смотрите на лицо — движутся руки. Смотрите на руки — голова делает какой-то небольшой поворот. Когда я двум своим товарищам там же, в Лувре, на это указал, они сказали: «Верно...»

И сегодня мы открываем в хорошо знакомых вещах это движение. Почему нас хватает за душу тот же Эль Греко? Почему трогает высокое барокко? Потому что там есть движение. И когда я смотрел росписи Микеланджело в Сикстинской капелле, то и там навал все то, о чем мы говорим...

Однажды Гончаров просил меня ходатайствовать (так и сказал: «Не могли бы вы ходатайствовать») перед известным режиссером: Андреем Дмитриевичем хотел, чтобы вник увидел один спектакль. Я передал просьбу, режиссер сказал: «Гончаров». Да знаю я, знаю! Что же он сам не пошел? «Степенька...» — «Господи, конечно, конечно! Пусть приходит...» Андрей Дмитриевич остался очень доволен.

Слова режиссера, которые я привел, были сказаны не случайно: в театре знают Гончарова — нан-нан-кан полвека оформлял он спектакли. Вот что рассказывал, например, Андрей Дмитриевич об одной из самых ранних театральных встреч:

— В 1926 году два тогдашних сотрудника МХАТа — Абрам Маркович Эфрос и Ксения Ивановна Котлубай решили отвести меня к Станиславскому и, так сказать, представить как талант, которым театр может воспользоваться... Во МХАТе мы прошли по каким-то зеленым коридорам — мне они показались чрезвычайно длинными и тихими. Помню, нам встретились служители — завидя нас, они вставали из своих стульев; кланялись и садились опять. В конце концов мы попали к Константину Сергеевичу: который в тот момент пробовал печатать на пишущей машинке: указательными и большими пальцами он тыкал в клавиши и выходило это у него плохо...

Станиславский отнесся ко мне очень благожелательно, сказал: «Все, что вы сделали, никуда не годится!» макет оформления будущего спектакля, с которым я пришел, он ломал и добавлял: «Но мы будем с вами работать. Будем». И я начал с ним работать...

До сих пор помню его интонации, манеру говорить, поведение, внешний облик, его большие руки и вообще всю эту даже физически грандиозную фигуру. Что-то близкое с Владимиром Андреевичем, несомненно, в нем было — какая-то необычайная чистота, а наивности — даже больше...

Гончаров был болезненно самокритичен.

— Видите, какая история; иногда бывает стыдно вспомнить провалы мои, но не скрывать о них, вероятно, нельзя... Например, в Художественном театре мне предложили оформить «Ллатона Кречета». Я сделал очень плохо, мне стыдно это вспомнить, — вздохнул художник. — Но после войны я исправился: мне дали возможность оформить спектакль снова, и я себя не могу укорить в том, что на этот раз понаделал каких-то глупостей...

Художник страстно любил театр, радовался его успехам, сокрушался из-за неудач. «Я уже стреляный воробей по части театра», — говорил Андрей Дмитриевич. — Я работал с разными хорошими людьми — со Станиславским, А. Д. Поповым, Завадским и другими. Я видел поразительных актеров. Но вот зилой я был на одном спектакле. Что там делают артисты? Только проговаривают текст — и все. Во что превратилось искусство актера, снижите, бога ради? Что — времени не хватает? Или, как говорит Аршакина в «Лесе», «жалованье задерживают»? Так нет же... Помню, с каким восторгом говорил Гончаров о Михаиле Ульянове в роли Ричарда III. Когда Андрей Дмитриевич не стало, я спросил у артиста, знает ли он, что Гончаров хотел его рисовать. «Да, знаю — он приходил в театр...» Но Ульянов не знал, что его портрет в роли Ричарда Андрей Дмитриевич успел закончить; он оказался последним в жизни художника...

«Я родился в простой интеллигентной семье», — говорил Гончаров. Здесь есть неточность: семья его не была простой. Мать Андрея Дмитриевича — Мария Алексеевна Головина — переводила балетистку с трех языков, его отчим, Сергей Георгиевич Кара-Мурза, был не только видным революционером, адвокатом, но и известным советским театральным критиком, автором книги о Малом театре.

Андрей Дмитриевич знал поразительно много и был энциклопедически образован. У старых интеллигентов есть, я заметил, одна общая черта: они будто опасаются поставить вас в неловкое положение, заведя речь о том, что вы можете не знать или о чем еще просто не думали, а поэтому говорят так: «Вы, конечно, хорошо знаете, что...»

— Вы, конечно, хорошо знаете, — сказал однажды Гончаров, — что бабушка Горького по врожденной интеллигентности не отличалась от Арсеньевой, бабушки Лермонтова, несмотря на разницу в социальном положении. Какой-то общечеловеческий дух родит ее и с Ариной Родионовной...

У него было редкое по нынешним временам умение, почти исчезающее качество — он умел слушать. Спокойно, не перебивая, думая над словами собеседника. Мне кажется, еще потому Гончаров много знал, что умел слушать...

Кошная Блейки оставалась его нежной привязанностью до конца. Была она тоненькая и хрупкая, как девочка. Блейки приходила и взбиралась на художника на колени, а Гончаров осторожно глядел черную, как ночь, шерстку. «Тринадцать лет, уже старая...» — говорил он. — Как я...» — и вздыхал. Когда Блейки начинала мяукать, художник вначале терпел, потом не выдерживал и начинал говорить: «Тяжело поднимался и шел к двери: ноша отравлялась за ним. Вместе они выходили в коридор, потом Гончаров делал шаг назад и затворял дверь, оставляя Блейки в коридоре. «Потери, потерли!», — говорил он ей. Кошная начинала пищать... Так они стояли и выдерживали друг друга, пока кому-нибудь не надоело; обычно это бывала кошная. Тогда художник возвращался. Гончаров был, конечно, добрым человеком, только не надо думать, что был он ДОБРЫМ. Когда я как-то спросил, что он думает о творчестве одного современного художника, Андрей Дмитриевич сухо бросил: «Так я, знаете, не хотел бы обсуждать его». Сказал — как отрезал...

В конце мая разбилась Блейки — упала с шестого этажа. Гончаров с трудом вышел на балкон и увидел угольно-черную кошку на изумрудной траве, под ультрамаринным небом, перелетным свинцовыми беллами...

«Как ни говорили мы его с Галиной Федоровной, Андрей Дмитриевич тяжело поднимался из кресла и шел провожать гостя. Он торопился, теперь-то я понимаю, что он очень торопился, и на ходу говорил: «Я еще вот что думаю...» — или: «Я еще вот что хочу сказать...»

Григорий ЦИТРИНЯК
Фото автора

УРОКИ НА ЗАВТРА

Андрей ГОНЧАРОВ:



вас, несмотря на то, что в отдельные периоды жить ему было очень трудно... Мария Владимировна, его жена, жила с детьми в Загорске, и каждую пятницу Владимир Андреевич брал на спину рюкзаки, ехал в Загорск, а возвращался обычно в понедельник вечером. И на обратном пути в поезде в течение двух часов в старой большой конторской книге писал очередную лекцию по теории композиции...

Он жил у Кировских ворот в маленькой узенькой комнатке, где стояли железная койка с тремя досками, покрытая тончайшим пофячком и солдатским одеялом, шкафчик, где лежали деньги и несколько книжек, бывших у него в храу; и длинный старый стол. Сам он обычно сидел на круглом бауле, покрытом куском старого ковра, и гравировал. А напротив сидел Пиков Михаил Иванович, тоже его ученик, которого он приютил у себя, потому что жить тому было негде. Ночью Пиков приносил из коридора раскладушку и спал почти что под столом. Были мы и глупы, и нахальны, могли вернуться к нему домой без спросу в любой день, в любой час. Ни разу он нас не выгнал, а всегда принимал, молча ставил на огонь чайник и спокойно продолжал работать, отвечая на наши глупые вопросы.

Владимир Андреевич был необыкновенно образованным и глубоким человеком философа-ского склада. Он всегда считал: все нужно делать или для большого искусства, или для людей, ничего — для себя.

— Вы имели перед глазами блистательный пример — и сами стали преподавать? Я хочу спросить об «уроках Фаворского»...
— Понимаю... Мне кажется, учитель — в области изобразительного искусства во всяком случае, — должен, во-первых, воспитать человека, во-вторых, художника, который явится следствием этого человека; и, наконец, профессионала, мастера. Причем, поскольку Владимир Андреевич и — в меньшей, конечно, степени — Илья Иванович Машков старались воспитать в нас в первую очередь людей, то и я старался делать то же самое по отношению к своим ученикам.

— Что вы имели в виду, говоря «художник» и «профессионал»?
— Я связываю мастерство с ремеслом, а говоря «художник», имею в виду духовную попытку человека, независимо от того, чем он конкретно занимается. Мне, например, кажется, что сила Белинского заключается в том, что он — был поэтом и художником, но только писал-то не стихи, а критические статьи.

Я руководствовался всегда чем? Ничего не скрывать, все, что знаю, отдавать и в случае, если чего-то не знаю, прямо и говорить: «Вы, друзья мои, не сердитесь: я этого не знаю...» И, кроме всего прочего, считал их такими же художниками, как я сам. Чтобы не было разницы: вот я стою над ними, а они — подо мной. Мы делаем одно дело.

Потом: своих студентов я, с одной стороны, стараюсь направлять на решение конкретных задач, которые перед ними