

Ю. Л. Оболенская
В школе Званцовой под руководством
Л. Бакста и М. Добужинского
Прочитано в Академии Художественных Наук. 1927 г.

Имена художников Бакста и Добужинского пользуются определённой репутацией. Они немедленно вызывают представление о Петербургской части Общества «Мир Искусства», со всем его ретроспективизмом, стилизмом, графичностью и прочим багажом.

Такая репутация сослужила плохую службу школе названных художников, иначе говоря — школе Званцовой, а по существу — школе Бакста. Имена руководителей этой школы каждого, незнакомого с нею, наводят на мысль, что он имеет дело с филиалом «Мира Искусства».

Никому не приходит в голову, что под руководством Бакста молодёжь воспитывалась на принципах, совершенно противоположных основам «Мира Искусства», противопоставляя его ретроспективизму — наивный глаз дикаря; его стилизации — непосредственность детского рисунка; его графичности — буйную, яркую «кашу» живописи; и, наконец, его индивидуализму — сознательный коллективизм.

В этой школе я пробыла три года, вплоть до отъезда Бакста за границу в 1910 г. О ней я попытаюсь передать свои воспомина-

© Публикация, комментарии и послесловие: Лина Бернштейн, Лена Неклюдова.

© <http://www.utoronto.ca/tsq>

Текст доклада печатается по рукописи Ю. Л. Оболенской (РГАЛИ, фонд 2080, оп. 1, ед. хр. 1), с использованием современной орфографии и пунктуации.

Предыдущая статья Бернштейн и Неклюдовой в этом номере TSQ обещает культурно-исторический контекст для доклада Оболенской. Фокус статьи — педагогическая деятельность Бакста и ее результаты: как для учеников, так и для самого учителя.

ния, несмотря на чрезвычайную трудность для художника рассказывать о живописных вещах не языком самой живописи.

Организатор школы — Елизавета Николаевна Званцова¹ — получила художественное образование в Академии Художеств у профессоров Чистякова и Репина. Не кончив Академии, продолжала занятия живописью в Париже в мастерских Жулиана и Кола Росси. Сравнение с этими школами было не в пользу Академии, и здесь возникла у Е. Н. мысль создать в России подобную же школу «против рутинь».

По возвращении в Россию Е. Н. сначала осуществила своё намерение в Москве, открыв около 1899 г. школу, руководителями которой пригласила передовых мастеров того времени: Серова, Коровина,² и по настоянию Серова — Н. П. Ульянова.

Школа вначале насчитывала много учеников (среди них — М. В. Сабашникова, И. С. Ефимов, М. С. Чуйко). С течением времени, утомившись преподаванием, Серов и Коровин стали бывать все реже, учеников становилось меньше, и школа, вначале блестящая, мало помалу распалась.

Между тем К. Сомов писал Е. Н. из Петербурга, что там назрела потребность в новой школе. Он указывал на Бакста, занятого той же мыслью — о создании новой школы. Сомов же рекомендовал пригласить Добужинского.

В 1906 году Елизавета Николаевна переехала из Москвы в Петербург. В этом же году в газетах появилось объявление, извещавшее, что на Таврической 25 открывается школа рисования и живописи Званцовой под руководством художников Бакста и Добужинского.

Мне не пришлось в том же году познакомиться с этой школой, несмотря на волнение, вызванное прочтенным объявлением.

Имена «Мира Искусства», знакомые по выставкам и открыткам Красного Креста,³ ещё на гимназической скамье служили предметом самого наивного поклонения. Помню один такой

¹ Фамилия *Званцов* была образована от названия крепости Жванцов, при осаде которой погиб турецкий паша. Его сын, взятый на попечение Павлом I, был прадедом Елизаветы Николаевны. Впоследствии фамилия трансформировалась в *Званцов* и, наконец, в *Званцев*. В большинстве современных ссылок, так же как и в нашей статье «Бакст и его ученики», используется форма *Званцева*.

² К. А. Коровин.

сумбурный список своих любимцев, где Богаевский помещался рядом с Юоном, очевидно по тождеству имен.⁴

Казалось невозможным явиться к таким мастерам без всякого багажа. К тому же выбор школы был уже сделан, и о ней придётся упомянуть для контраста со школой Бакста. Занятия живописью (впережку с гимназическими экзаменами) протекали тогда в стенах школы Общества Взаимного Вспомоществования Русских Художников.⁵ Из среды многочисленных членов этого общества ежегодно выделялось в качестве преподавателей 10—15 человек, дежуривших в классах каждый по две недели. Здесь были Плотников, Попов, Поярков, Киплик, Горюшкин-Сорокопудов, Эберлинг, Герродов и многие другие.

В это время Академия художеств уже не пользовалась никаким авторитетом, и преподаватели, сами академики, отговаривали учеников от поступления в Академию. В своё преподавание они вносили ту же бессистемность, какую сами получили из Академии: оно сводилось к указанию отдельных ошибок в рисунке, а в живописи — к отдельным маленьким рецептам, различным у каждого преподавателя. Суть как живописи, так и рисунка заключалась в перенесении на холст важных и неважных деталей; натуру бессознательно копировали. Преподаватели, вносившие зачатки некоторой системы, сменялись совершенно анекдотическими типами. Молодежь бродила впотьмах, приходила в отчаянье, пыталась переменить школу.

Не считая Общества Поощрения и Штиглица как прикладных, существовали школы [Я. Ф.] Ционглинского, [Л. Е.] Дмитриева]-Кавказского, [С. М.] Зейденберга, [Я. С.] Гольдблатта. Не на-

³Имеется в виду издательство «Общины Св. Евгении», известное под названием «Красного Креста» (существовало в С.-Петербурге с 1897 по 1920 г.). Издание открыток пополняло казну Общины и выполняло культурно-просветительскую функцию. Особенно ярко в этом проекте проявили себя художники, связанные с «Миром искусства»: А. Бенуа, К. Сомов, М. Врубель, Е. Лансере, И. Билибин, Л. Бакст, А. Остроумова-Лебедева и М. Добужинский. При их участии значительно возросло художественное и полиграфическое качество открыток, общий тираж которых превзошёл 30 миллионов экземпляров.

⁴Имя и отчество обоих художников — Константин Фёдорович.

⁵Общество Взаимного Вспомоществования Русских Художников было организовано в Петербурге в 1871 г. и просуществовало до 1918 г.

ходя там существенной разницы с оставленной школой, многие возвращались обратно.

Когда из разношерстной массы случайных учеников стала выделяться сплочённая группа — обратились к Обществу с просьбой уменьшить количество преподавателей, оставив наиболее полезных. Получив резкий отказ, вся группа вышла весной 1907 года с намерением основать в складчину новую школу. Среди вышедших были: М. Пец, Джунковская, Голостенов, П. М. Лебедев, С. Ф. Рейтлингер, В. Козлинский, Левашова, А. Андреев, супруги Шмидт, сестры Рейн, Радецкий, Грекова, Нахман и я.

Группа сняла в строящемся доме помещение, которое должно было быть готово к осени. Осенью выяснилось, что оно не готово, и, чтобы не терять времени, товарищи разошлись по другим мастерским с обязательством вернуться в свою группу, когда уладится дело с помещением.

Давнишнее любопытство к школе Бакста вспыхнуло с новой силой. Пец, Рейн и я, а позже Нахман и Грекова решили использовать свободное время для того, чтобы ознакомиться с этой школой.

Уже первое посещение дало почувствовать, что мы имеем дело со школой совершенно иного порядка, чем все известные нам до сих пор. С первого шага мы вступили в соприкосновение с предметами наших прежних привязанностей, отодвинутых на задний план полу-академической школой.

В круглой мастерской на видном месте стоял обитый коричневым бархатом огромный мольберт. Он принадлежал Врубелю и был поставлен сюда Забеллой-Врубель.⁶

Над мастерской помещалась «башня» Вячеслава Иванова — центр передовой художественной жизни. Не имея представления об её действительной связи со школой, мы ощущали её как место,

⁶ Михаил Александрович Врубель, 1856—1910, близко стоявший к мир-искусникам — самая крупная фигура среди художников-символистов «старшего поколения». Он отличался необыкновенной многогранностью дарования: был мастером монументальных росписей, живописцем, театральным декоратором, графиком, скульптором и архитектором. К 1906 году тяжело больной Врубель ослеп. В. Я. Брюсов писал: «Природа ослепила его за то, что он слишком пристально вглядывался в ее тайны».

Надежда Забела-Врубель — певица, жена художника.

где читали наши любимые поэты. В передней мы столкнулись с Михаилом Кузминым, приняв его по неведению за Бакста.

Сама Елизавета Николаевна произвела на нас чрезвычайно привлекательное впечатление: она вся искрилась жизнью, суеилась, спорила, сердилась, улыбалась в одно и то же время. Чудесное лицо и милое имя открывшей нам дверь её племянницы Маши незаметно прибавили какую-то долю очарования к общему впечатлению.

Школа вступала во второй год своего существования. Была ранняя осень. Бакст ещё не возвращался из-за границы. Учеников было мало. По средам приходил М. В. Добужинский, руководивший рисунком, — живопись оставалась без присмотра. Когда учеников набралось побольше, для замещения Бакста временно приглашен был Анисфельд.⁷ Это был мрачный человек, не смотревший на собеседника, а в смысле преподавания удовлетворявшийся нахождением какой-то средней линии. Обо мне он сказал Званцовой: «Вон та, у печки стоит, — хорошо рисует».

В преподавании М. В. Добужинского, очень культурном и внимательном, не было никаких потрясающих открытий, которых мы бессознательно ждали. Его влияние впоследствии всегда затушевывалось влиянием Бакста. Это объяснялось быть может тем, что М. В. преподавал рисунок человеческой фигуры — предмет ему, очевидно, наименее близкий, тогда как графика, в которой он имел столь яркую индивидуальность, совершенно изгонялась Бакстом из пределов школы.

Тем временем наступил срок возвращения в свою группу, которая под названием «Новой школы» утвердилась на Екатеринбургском пр., пригласив сначала кое-кого из прежних преподавателей, а затем сменив их на Д. Н. Кардовского.⁸

⁷ *Анисфельд, Борис Израилевич*, 1878 (Бессарабия) — 1973 (США). Художник, сценограф. Посещал Академию художеств, учился в мастерских Репина и у Кардовского. С 1901 — член объединения «Мир искусства». После выставки русского искусства 1906 года в Париже, Анисфельд стал одним из семи русских художников, избранных действительными членами парижского Салона. Вёл занятия в школе Званцовой во время отсутствия Бакста. Много и плодотворно работал как оформитель балетов (с Бакстом и самостоятельно) в России, Франции и в США. С 1918 Анисфельд обосновался в США; в том же году в Бруклинском музее состоялась его первая персональная выставка.

Но любопытство наше не было удовлетворено, и мы были принуждены просить у своих товарищей отсрочки ещё на месяц.

Приближался приезд Бакста, и в классе начали появляться ученики-второгодники. Появилась Лермонтова, написавшая диоквиного рисунка изумрудную натурщицу на красном фоне.

Новички, воспитанные академистами в убеждении, что «Зелёный цвет убивает тело» — естественно должны были недоумевать; но дело было не в этом. Не могли же мы рассчитывать повторять у Бакста эти убогие рецепты. Главное недоумение было в том, что мы не видели ни малейшего намёка на подобную живопись и в столь привлекательном для нас «Мире Искусства».

Это подтвердил Добужинский, назвавший этюд Лермонтовой «Зелёным Самоваром».

Наконец в одну из пятниц поднялась необыкновенная суматоха и волнение, так и впоследствии сопровождавшие каждое появление Бакста в стенах школы.

В мастерской появилась группа посторонних людей, среди которых мы увидели маленького плотного человека с очень розовым лицом, рыжими шерстяными волосами, с коричневыми глазами, пронизательными, смеющимися и вежливыми. Очень корректный, улыбающийся, он остановился посреди класса, оглядываясь и потягивая пальцами концы ослепительных манжет. В такой именно маске и всегда без малейшей перемены видели мы его потом изо дня в день, до самого последнего.

Подойдя к первому от входа этюду, он потребовал общего внимания и, поставив перед собой злополучного автора, с безжалостной пронизательностью начал разоблачать все его тайные намерения и неудачи. Так обычно и впоследствии проходили Бакстовские пятницы: весь класс образовывал кольцо вокруг Бакста, этюда и подсудимого, у которого пылало правое ухо, а при окончании левое, и затем он присоединялся к общему кругу для совместного разбора товарищей.

С первых же слов Бакста выяснилась наша полная неподготовленность: никто не понимал ни слова. Шел разговор о *pâte*, качестве цвета, о борьбе красок: всё это звучало для новичков как

⁸ Кардовский, Дмитрий Николаевич, 1866—1943, преподаватель Академии художеств, помощник в мастерской Репина. Один из учредителей «Нового общества художников», просуществовавшего до 1917 года. Известен как иллюстратор и автор полотен на исторические темы, а также как педагог.

разговор на неизвестном языке. Изю всех этюдов одобрения удостоился только Лермонтовский «Зелёный Самовар».

Потеряв окончательно почву под ногами, мы начали писать дикие вещи, в которые сами не верили, записывая в классе критику Бакста, чтобы разобраться в ней после урока. Иные из таких очень схематичных записей сохранились до сего времени. Человеку, прошедшему школу, их смысл, конечно, ясен, но тогда они были немы, как иероглифы.

Бакст учил так, как иногда учили плавать, бросая в воду и предоставляя выкарабкиваться самому. Он умышленно не давал никаких готовых образцов для подражания, никаких вспомогательных теорий. Насколько легче путь художника, утверждающего свои поиски на основах уже найденного готового искусства. Но от нас хотели другого.

В конце концов непрерывные усилия сорвать с своих глаз повязку возымели своё действие. Этот период посчастливилось начать мне.

В предыдущем этюде Бакст говорил мне, судя по записи: «три тона очень хороших на предплечье — а тут чего-то испугались. Они бы заиграли, если бы тут были верные полутона. Внизу цвет «задымлен» — много раз переписано. Лучше не технически добиваться впечатления, а верно взять отношения красок, подмеченных в живой натуре. Пусть будет маленький кусок, но живой. Это гораздо интереснее, чем стремиться написать приличный и даже недурной этюд. Разве неверно?»

Следующим моим этюдом и был небольшой кусок: ноги натурщика, частью лежавшие на красной, частью на зелёной драпировках.

Я бредила им наяву, продолжала писать во сне — так во сне вдруг представилось мне разрешение задачи.

Утром я поторопилась провести её в своём этюде и сделала это настолько удачно, что этюд был оставлен для выставки и Бакст нашёл в нём только недостаток рельефа: «кажется, что ноги в чулках». Разрешение задачи заключалось у меня в изучении разнообразного влияния на цвет тела двух рядом лежавших спектральных цветов. С этого момента наступил перелом в работе всего класса. Одна за другою начали появляться удачные работы. Бакст возвратил мне крапплак, изъятый им ранее из моей палитры за необыкновенное пристрастие впускать его всюду, где

я не могла отыскать подлинный цвет. (Бакст нередко налагал на учащихся подобные эпитимьи).

Как раз в это время истощилось терпение прежних товарищей, и они потребовали нашего возвращения в «Новую школу». Но теперь, когда прозревшие глаза видели остро и ярко, и мы ходили как в чаду от нахлынувшей радости нового зрения — вернуться к прежнему унынию не было сил.

Подавленные, водили мы кистью в «Новой школе» под косыми взглядами товарищей, из которых только П. М. Лебедев выражал мне сочувствие, сказав: «Чувствуется, что вы узнали что-то, чего мы все не знаем».

На концерте Зилоти,⁹ сияя обычными улыбками, Бакст подошёл необыкновенно участливо: «Ну, что такое случилось? Что такое со школой? Зачем Вы ушли? Возвращайтесь!» Кончилось тем, что Новая школа сочла возможным отпустить меня, Грекову и Нахман, оставив у себя Пец и Рейн.

С этого дня отношения между молодёжью обеих школ установились несколько воинственные: они называли нас Олимпом, мы их — Лысой горой. Козлинский острил, будто мы молимся Богу: «Господи, помилуй папу, маму, Бакста и Добужинского», а идя в школу, нанимаем извозчика на угол Бакста и Добужинского.

В школе Бакста работа пошла обычным ходом. Время нашей работы согласно объявлению распределялось так: занятия от 10:30 до 3-х часов, рисунок на два дня, третий день на память; этюд на 2 дня — третий день же на память. В действительности работа на память прививалась не очень успешно. Рисовали два дня; в среду приходил Добужинский. В этот же день начинали этюд. В пятницу приходил Бакст, а по субботам бывали наброски.

Натурщиков ставили по соглашению и всегда на ярких фонах. Красивых натурщиков не любили, так как они давали мало простора для выявления характерных черт. Натуру выбирали за характерность, за значительность силуэта. Излюбленной натурщицей была коричневая приземистая женщина по фамилии, ка-

⁹ Зилоти, Александр Ильич, 1863 (Харьков) — 1945 (США) — один из лучших дирижёров и пианистов России начала XX века, отец А. А. Зилоти, ученика Бакста в школе Званцевой. Бакст и А. И. Зилоти были женаты на родных сестрах и дружили семьями.

жется, Янковская, с укороченными пропорциями, выпуклым животом и какими-то упрощёнными крепко сбитыми формами. Нам отчего-то она напоминала женщин Гогена, чего в действительности не было.

Любили также рисовать подростков с узенькими, как веточки, руками и ногами, переходящими в тяжёлые кисти и ступни и с какими-то набухшими суставами.

Все эти в обычном смысле некрасивые черты, усиленные до крайности утрировкой, создавали для неподготовленного зрителя впечатление необычайных уродств. Курьёзность впечатления усиливалась ещё тем обстоятельством, что в своём смирении перед необъятностью живописных задач никто не брался за изображение целой фигуры, а старались лучше сделать небольшую часть в увеличенном виде, но извлечь из неё максимум выразительности. Так, зашедшие однажды в класс Алексей Толстой¹⁰ и Макс Волошин никак не могли понять, какую часть тела изображал этюд Софьи Дымшиц, и только центр, обозначенный точкой среди громадного холста заполненного мозаикой различных цветовых пятен, навёл их на мысль, что они видят изображение живота.¹¹

¹⁰ А. Н. Толстой недолгое время был также учеником Бакста в школе Званцевой. «Бакст сыграл большую роль в дальнейшей судьбе Алексея Николаевича Толстого. Когда мы пришли с нашими работами к Баксту, последний, посмотрев работы Алексея Николаевича, сказал: «У Вас есть все данные стать заметным, но бездарным художником, у Вас все работы грамотные, но мертвые. Вы пишете стихи и стихи хорошие, — идите по литературному пути, — это Ваш путь, а Софья Исааковна слабее Вас, но пускай учится, там видно будет». Алексей Николаевич с болью согласился с Бакстом и путь нашей совместной работы кончился». С. И. Дымшиц-Толстая, «Школа Званцевой», Отдел Рукописей Русского Музея, фонд 100, ед. кр. 249.

¹¹ Вот как пишет об этом эпизоде сама Софья Дымшиц: «он [Бакст] всемерно поощрял и развивал любую инициативу учащегося, любовно возвращая и оберегая каждое ее проявление. Так, например, мне понравилась у модели форма живота и я с увлечением над ним работала, не заботясь о контурах, дающих понятие, что это живот человека. При первом взгляде на мою работу Бакст изумился: «я же поставил перед вами живую модель, а не тир». Моего смущения не описать. Тем не менее, Бакст не только не обескуражил меня насмешкой или резким замечанием, а наоборот, подметив моё тяготение к монументальной форме, всячески поощрял его, способствуя развитию этой моей индивидуальной черты». Ibid.

В этюдах с натуры вовсе не преследовалось гармонических сочетаний, как на то впоследствии указывал С. Маковский (*Аполлон* 1910, № 8).¹² гармоничность некоторых была не целью, а прирождённым свойством. Искали прежде всего абсолютного сочетания цветов, разговор и даже спор между цветами. И только когда в одном из моих этюдов спор этот был доведён до разногласия, Бакст заметил: «Ну а тут уж не спор, а прямо драка».

При этом не допускалось никакого теоретизирования, никаких условностей: каждый цвет высматривался в натуре. Не допускалась пастель, дающая готовые цвета, мастихин — вводящий случайные примеси. Совершенно исключался чёрный контур, обманно повышающий силу отдельного цвета, но разобщающий цвета между собой. Непременным условием был *pâte* — густой живописный слой, для чего мы употребляли огромные тюбики декоративных красок *Lefranc'a* и *Leebec'a*. Холст был самый грубый мешочный джут. Иные щеголяли на нем заплатами и дырами. Грунтовался он столярным клеем с небольшим количеством мела.

В отношении формы и рисунка мы занимались поисками упрощенного (но не огрубленного) силуэта с выделением в многих простых линиях наиболее характерных черт натуры. Бойкость, хлёткость, манерность считались недопустимыми.

В *nature morte*, состоявших из грубых и простых вещей, в каждой вещи отыскивалась «типичная кривуля». Форма рассматривалась не как объём, а как лёгкий рельеф, заполняющий пространство между линиями контура. Во время наших экскурсий в Эрмитаже Бакст удивительно давал почувствовать это занимавшее его дыхание жизни, проводя пальцами вдоль руки одной из египетских статуй, очерченной почти двумя параллельными и всё же полной жизни, благодаря совершенно незаметным уклонам этих параллельных.

Это, пожалуй, был единственный поставленный нам пример чужого искусства. Разбор вещей Рембрандта и других старых ма-

¹²Сергей Константинович Маковский, 1877 (Санкт-Петербург) — 1962 (Париж) — поэт, художественный критик и организатор художественных выставок, главный редактор журнала *Аполлон*, сын известного русского художника Константина Маковского. Оставил несколько книг воспоминаний о деятелях культуры своего времени: *На Парнасе «Серебряного века»*, *Портреты современников*, *Силуэты русских художников*.

стеров должен был иметь для нас только какое-то воспитательное значение: ведь никакой непосредственной преемственности между искусством их законченной культурной эпохи и нашими попытками молодых дикарей быть не могло.

4 ½ часа классной работы были, конечно, недостаточны. Бакст говорил: кто не работает *minimum* 6 часов в день тот — лентяй. Поэтому работали дома, как на заданные так и на собственные темы. После разбора классных этюдов начинался просмотр домашних работ. Эскизы задавались сперва на свободные темы: например, «Весна». Задавались и чисто цветные темы для плакатов на сочетание цветов, например: синее, красное и песочное; жёлтое, синее и оранжевое, и т. п. Ввиду разнообразного восприятия отдельных цветов различными художниками Бакст впоследствии стал выдавать всему классу кусочки одной и той же цветной бумаги. Это был заданный цвет. Остальные два давались на словах, и предоставлялось их так уравновесить, чтобы они согласовались и с заданным цветом, и между собой. Уменьше сопоставлять контрастные цвета, уравновешивая их взаимное друг на друга влияние, и воплощать их в простейшие формы особенно помогло тем из нас, кому пришлось впоследствии иметь дело со стеной живописью.

Уезжая на лето, мы получали задание писать ежедневно по этюду и действительно привозили иногда до 60 работ. Это были *plein air*'ы, *nature morte*, портреты и пейзажи (рисунки в этот счёт не входили, их привозили пачками). Бакст особенно настаивал на отдельных зарисовках рук. На второе лето он дал нам задание написать по картине. Ввиду того, что направляя учеников к общей цели, Бакст не накладывал руку на их природные склонности, сразу стало выясняться разнообразие этих склонностей. Одни оказывались сильнее в творческих работах, другие в работах с натуры. В равновесии обе эти стороны находились у Н. В. Лермонтовой.

Не знаю ничего равного по богатству её удивительной красоты гамме. Она поражала неизменно каждый раз. Если для примера представить себе, что классом было достаточно воспринято влияние, скажем, синего цвета на цвет человеческого тела, то можно было отчасти предвидеть, что сделает каждый ученик, изображая натурщика на синем фоне. Сейчас же представить себе, что Шагал и Тырса не выйдут из прирождённых им тонов: Шагал — из

однообразно синеватого и глухого; Тырса — из очень нежного, зеленовато-голубого, словно смотришь на вещи сквозь воду. Напротив, Андреев в своей «каше» бурно положенных мазков наведёт свойственный ему «закат» оранжевый и горячий. Оболенская вопьётся в пылающие на границе фона и тела контрастные цвета и выведет из них все остальные. Нахман тот же подход утрирует до крика, а Зилоти застрянет на двух-трёх тонах, не спаянных между собою, т. к. будут опущены серебристые полутона. Но о Лермонтовой ничего нельзя было сказать заранее. Её этюд то поражал при всей контрастности необычной светлой гаммой зеленовато-лимонных и тёмных жёлтых оттенков, то развивался в каких-то бурных красно-коричневых. Невозможно передать словами совершенно особое качество её цвета: количество и разнообразие оттенков, которые она умела извлекать из него — беспримерно. При этом пестроты не было: все цвета находились в самой стройной и суровой гармонии, создававшей впечатление глубокого содержания. (Эта гармония не была тем бессильным умиротворением цветов, какое мы привыкли представлять себе в связи с этим словом: вся звонкость и контрастность сохранялась и лишь объединялась прирождённым тоном).

Эти качества не могли не подчинить себе новичков, и следующей осенью на просмотре летних работ Бакст смеялся, рассматривая этюды целого десятка новоявленных Лермонтовых. Сама же Лермонтова была опять неподражаемой. Это навсегда отбило у всего класса охоту к заимствованиям в области чужой индивидуальности.

К сожалению, рисунок Лермонтовой был крайне слаб и неприятен. Чтобы привить её форме простоту и серьёзность, Бакст прибегал к совершенно экстренным мерам, давая ей копировать с больших фотографий головы фресок Гирландайо.¹³ Но и это средство не помогло; сами копии были плохи. После отъезда Бакста, никому не доверяя, Лермонтова уже не могла исправить своего недостатка; искренность же, привитая школой, не позволяла ей маскировать его каким-нибудь узаконенным приёмом,

¹³ Гирландайо, Доменико (1449—1494) — один из ведущих флорентийских художников кватроченто, учитель Микеланджело; автор фресковых циклов, в которых подробно показана домашняя жизнь библейских персонажей.

как это делали многие левые художники. Замкнувшись в своей мастерской она непрерывно работала, но не завоевала успеха.

Её вещи впервые появились на выставке Мира Искусства в 1911 г. В 1921 году она скончалась после тяжёлой болезни. Крупнейшая её работа — фрески в реставрированном храме в Овруче (от 1911 г.). Лермонтова писала там «Страшный Суд» длиной 20 арш., «Рождество» 8×5, «Богоматерь» и др. Н. А. Тырса, работавший одновременно с нею, сообщал товарищам подробности её работы. И здесь её постигла неудача: резкая оригинальность работ вызвала нарекания, и она портила вершок за вершком, подчиняясь обезличивающим требованиям.

Марк Шагал дебютировал в школе этюдом роз на жёлтом фоне — его домашняя работа. Этюды его в классе были незначительны, но домашние работы постоянно служили предметом обсуждения на пятницах.

Бакст ценил его (он сам вносил за него плату в школу), но строго критиковал.

Помню изображённого Шагалом скрипача, сидящего со своей скрипкой на огромном стуле на вершине горы. Бакст, глубокий реалист — никак не мог примириться с тем, каким образом он втащил такой большой стул на такую гору. На нашей отчётной выставке из вещей Шагала припоминаю картину, изображающую человека на фоне дома, и всем известные «Похороны».

Огромные композиции вроде фресок развёртывал Шехель. Они изображали какие-то еврейские религиозные процессии; были очень гармоничны по краскам (с преобладанием нежно-зелёного) и упрощены по рисунку. В письмах товарищей из Германии проскользнуло, что Шехель пользуется сейчас успехом в Париже. В России он не выставлял.

А. А. Зилоти, автор брошюры «О связующих веществах в картинах Ван Эйка», больше увлекался техникой живописи и большинство работ своих сводил к пробам грунтов и лаков. После революции с увлечением работал в Эрмитаже. Недавно, по тем же сообщениям, в Париже была и его выставка.

Н. А. Тырса работал скупно, отвлечённый архитектурной работой. Живопись его была в очень гармоничной голубовато-зелёной гамме. Рисунки его известны всем. Бакст ценил П. В. Андреева, отличавшегося прекрасной горячей гаммой красок, нало-

женных необычайно густо. Хороши были его рисунки. А. рано оставил школу. Теперь бедствует в Калужской губернии.

Неизвестно куда девшийся Вл. Ив. Козлов из Ярославля был хорошим живописцем: на выставке были его цветы, едва ли не № 52 по каталогу, собственность Бакста.

Б. А. Такке, сейчас член общества «Жар—Цвет»,¹⁴ пробыв в школе недолго. Из его школьных работ особенно запомнился очень живописный эскиз на тему «Весна».

Очень серьёзно работали А. Блок и В. Мясковская. Первая отличалась очень красивой светлой гаммой красок, вторая — необыкновенной вдумчивостью и пытливостью своих исканий. В первый же день в школе меня поразила её манера долго смотреть на натуру, затем переживать её, прикрыв глаза рукой, — и потом проводить две-три дрожащих черты. Мясковскую Бакст особенно выделял за необыкновенную искренность её работ. К сожалению, она рано оставила школу.

Дымшиц-Толстая, примкнувшая к левым течениям и работавшая в начале революции с Татлиным; Ромм, Нейшеллер, Рыжова, Гарбузов, Крандиевская (теперь Толстая), Каплан, Маклецов — вот, кажется, почти все ученики, не перешедшие к Водкину после отъезда Бакста. К ним можно прибавить Кармин, проявлявшую себя только в этот период.

Были ещё ученики первого года. Часть из них: Спинова, Плигин, Miss Hart, Тиморева-Попова появлялись у нас, остальные, например, Матюшин, Гуро — были нам совершенно неизвестны.

Ученики, прошедшие школу Бакста и оставшиеся надолго у Петрова-Водкина были: Нахман, Грекова, Климович-Топер, Рехенберг, я, Жукова, Любавина, работы которой не характерны для школы, и А. Иванов, пробывший у Бакста только последний год. Здесь я буду говорить только о Бакстовском периоде их работы.

Из них Грекова считала себя ученицей одного лишь Петрова-Водкина. Это был единственный случай, когда Бакст не развернул

¹⁴ «Жар-цвет» — объединение живописцев и графиков, основанное в Москве в декабре 1923 г. Одним из основателей была Ю. Л. Оболенская. Оно действовало в основном как выставочная организация: в 1924—29 гг. в Москве было организовано пять выставок членов «Жар-цвета». Объединение распалось в 1929 г. См. <http://lib.ru/TXT/tworch.txt>

природных склонностей ученика. У Грековой была между прочим склонность к орнаментам, на долгие годы заглошшая под влиянием критики Бакста. Бакст в своём реализме требовал, чтобы элементы орнамента не были плодом измышления, а были бы взяты из жизни, считая, что быстрая гибель стиля *moderne* произошла именно от отсутствия почвы под ногами. Грекову Бакст ценил как серьёзного, искреннего художника. На выставках Мира Искусства её вещи начали появляться с 1912 года. Все они были уже под влиянием Петрова-Водкина. Теперь Грекова в Константинополе.

Климович-Топер также более характерна для Водкинской школы. При жизни не выставляла. Её посмертная выставка в Петербурге в 1913 (1914?—15) г. вызвала сочувственные отзывы критики.

М. М. Нахман очень ярко проявляла себя и в школе Бакста. Она отличалась чрезвычайной нервностью и остротой цвета и некоторой вычурностью рисунка, которую её товарищи почему-то называли «гиацинтами». Это ей принадлежит этюд ног на красном фоне, отмеченный в каталоге школьной выставки как собственность Бакста. Выступать в Мира Искусств начала с 1912 года (также под влиянием Петрова-Водкина). Одна из её вещей, приобретённая с выставки коллекционером Мясниковым, теперь в Казанском музее и воспроизведена в Казанском Музейном вестнике. С 1922 года в Берлине.

Перечисленные ученики составляли ядро школы. Вокруг него группировались постоянно менявшиеся временные посетители. Одним из таких был Г. Нарбут, одно время усердно посещавший школу, но совершенно не умеющий работать с натуры. У него получалось что-то совершенно нелепое, и с горя он принимался рисовать на стенах карикатуры на Победоносцева и Кузмина, или отпраивался в прихожую и перепутывал там все булавки в дамских шляпах. По пятницам он приносил домашние работы. Помню изображение Медного Всадника в снегу, ночью, которого Бакст разбранил за графическую обводку контура. (В устах Бакста «это для печати» равнялось полному отрицанию вещи.)

Нарбут советовал нам для заработка изучать графику и показывал собственноручно переписанные им ещё в гимназические

годы евангелия с разрисованными буквами. Он с детства тратил на это свои досуги, а мы пожимали плечами.

В числе случайных учеников недолгое время был балетный танцовщик Вацлав Нижинский, но подробности его работы изгладились из памяти.

На набросках часто появлялся К. А. Сомов¹⁵ под фамилией Михайлова: ему почему-то казалось, что так его никто не узнает. Чтобы поддержать в нём эту иллюзию, мы сдерживали смех, когда его вызывали к телефону под новой фамилией. Сомов сидел с папкой позади всех и тщательно прятал рисунки.

Приносили свои вещи на просмотр Бакста и готовые художники. Помню, как досталось одному из них, если не ошибаюсь, В. Белкину. После жестокой критики Бакст поставил ему в пример школу: «Смотрите, как здесь умеют работать, смотрите, как энергично отделалась от такого же недостатка Оболенская!» Какой был недостаток вспомнить не могу.

При разборе работ Бакст был удивительно тонок в суждениях, а в выражениях груб. Но никому из настоящих учеников не приходило в голову обижаться: напротив, хорошая встряска заряжала на всю неделю. Случайные же «барышни» часто плакали.

В конце концов составилась целый словарь Бакстовских словечек. Так, недостаточная глубина и корпусность цвета клеймилась термином «бумажка»; место, потерявшее цвет от переписки, называлось «задымлённым», «мыльным»; слишком упрощённые (без игры) цвета — «паночными»; слишком заострённые сочетания — «ядовитыми»; слишком красивые, сладкие — «Ралле и Ко»,¹⁶ «союзной пастилой» и другими обидными вещами. «Гра-

¹⁵ Константин Андреевич Сомов, один из основателей объединения «Мир искусства», близкий друг Бакста. В числе других сложившихся художников, систематически посещавших занятия у Званцевой, были мирискусники И. Я. Билибин и А. П. Лебедева-Остроумова, писавшая в своих воспоминаниях: «Этот месяц я работала у Званцевой в мастерской красками, страшно увлекаюсь, меня Бакст ругательски ругает». Остроумова К. П. Труновой, 1907, ГПБ, отдел рукописей, ф. 1015, д. 277, л. 29. Цитируется по Пружан, с. 122.

¹⁶ «Товарищество Ралле и Ко» — старейшая российская парфюмерная фабрика.

фика», «рисуночно», «обложка *Jugend*»,¹⁷ «Мюнхен» были одними из самых оскорбительных слов.

Особенно доставалось маленькой, тихой и кроткой Нахман. «Что это, наваждение? — говорил Бакст с вежливым изумлением глядя на ядовито-пятнистый этюд её: — Нахман, холера? — и потом с сердцем: — Хуже! Чума!» Ученику же, написавшему робкий «дамский» этюд, Бакст говорил с пафосом, вызывая общий хохот: «Р[омм], стыдитесь, Нахман мужчина в сравнении с Вами!»

Что же в конце концов давала школа Бакста своим ученикам? Очень трудно в немногих словах передать то, что было постигнуто годами непрерывных совместных упражнений, причём упражняли не столько руку, как восприимчивость.

Жизнь школы протекала между двумя берегами: бесцветным, безвкусным и бесформенным академизмом и ещё недавно любимым «Миром Искусства», теперь совершенно чуждым.

Казалось, их покрывала какая-то пыльная корка, которая была сорвана для нас.

Нас занимал мир цвета яркого, звонкого, контрастного; жизнь этого цвета в его развитии, в его столкновениях с другими цветами; нас занимали простые и важные силуэты вещей и людей с неповторяемыми типическими особенностями каждой вещи, чуждыми всякой схематичности.

Школа давала детскую непосредственность подхода к натуре: работали, не готовя впечатления вспомогательными техническими средствами с расчётом на будущие эффекты, а непосредственно на месте сразу разрешали живописную задачу. Разрешали её не наудачу: знали, что хотели найти. Бакст предупреждал на этот счёт: «не думайте: а вдруг у меня выйдет, а вдруг у меня талант. Вы должны знать чего добиваетесь, только то и получится на Вашем холсте». В каком направлении мы её разрешали, видно из нашего основного пристрастия к цвету и силуэту. Каким образом разрешали: безбоязненно, без окольных подходов, в густой «каше» живописи, стараясь, чтобы «силуэт выделялся на фоне не рисуночно, а живописно». В тусклых мастерских Петербурга приходилось повышать цвет сопоставлением и кон-

¹⁷ *Die Jugend* — литературно-художественный журнал, издававшийся в Мюнхене с конца XIX века и во многом определивший стиль модерн в Европе. В России сходную роль сыграл журнал *Мир искусства*.

трастными цветами драпировок. Летом краски земли, неба, зелени говорили сами за себя.

Можно еще задать вопрос о влиянии новой западной живописи на нашу работу.

Но ведь дело происходило в Петербурге, где не было собраний, подобных Шукинскому и Морозовскому. Немногие имели возможность бывать в Москве. В общем, мы знали о Гогене больше по репродукциям. Его форма чисто синтетическая была очень близка нам. Только в конце нашей работы, уже в 1910 году, на одной из выставок (кажется, это был салон Издебского) мы увидели 2 вещи Матисса, *Matros* и *nature morte*: розовый гипс на лимонной драпировке. Он показался нам совсем «своим», включая некоторую абстрактность и легковесность подхода к цвету. Что касается до отражений западной живописи на выставках левой молодежи — Треугольника, Союза Молодёжи, Бубнового Валета¹⁸ — нас отталкивала от них или произвольность их поис-

¹⁸ «Треугольник» (1908—1910 гг.) — художественно-психологическая группа, основанная в Петербурге Н. И. Кульбиным. «Треугольник» ставил в основу искусства сочетание пластики, музыки и слова. Эмблемой группы служил треугольник, стороны которого (синяя, красная и желтая) обозначали представление, чувство и волю. Главный лозунг — «Искусство едино». Некоторые члены группы (Е. Г. Гуро, М. В. Матюшин, Л. Ф. Шмит-Рыжова) посещали также школу Званцевой.

В ноябре 1909 года из группы вышло несколько художников, образовавших новое художественное общество — «Союз молодёжи» (1909—1917 гг.). Общество не имело какой-либо определённой программы, а его члены и экспоненты выставок придерживались различных художественных направлений: символизма, «сезаннизма», кубизма, футуризма, «беспредметничества». В выставках «Союза молодёжи» участвовали также члены группировок «Бубновый валет» и «Ослиный хвост». «Союз молодёжи» был тесно связан с литературным футуризмом (группой *Гилея* во главе с Бурлюком и В. В. Маяковским).

«Бубновый валет» — общество художников, ведёт начало от одноимённой выставки, организованной в 1910 году. На первых порах объединение включало преимущественно московских живописцев; впоследствии в него входили и представители других городов (в том числе Н. С. Гончарова, В. В. Кандинский, П. П. Кончаловский, М. Ф. Ларионов, А. В. Лентулов, К. С. Малевич, Р. Р. Фальк). В выставках участвовали также художники из Западной Европы. Общество существовало до декабря 1917 года. Для художников «Бубнового валета» характерны живописно-пластические решения в стиле постимпрессионизма, фовизма и кубизма, а также возврат к русскому лубку и народной игрушке.

ков («а вдруг у меня талант?»), или же ощущение за их вещами готовых образцов, заменивших подлинную живую натуру. В общем, все это была та же пёстрая ярмарка разных индивидуальностей или маленьких групп, подчиненных чьей-либо индивидуальности. Это роднило молодых со стариками, несмотря на то, что молодые нам некоторыми чертами были ближе, чем старики. На какой-то выставке запомнился, например, по цвету [нрзб] этюд женской фигуры на берегу моря Лентулова.

Перечень этих предполагаемых влияний был бы не полон, если не упомянуть о возможной преемственности от самого Бакста. Когда говорят «ученики Бакста», собеседник невольно начинает вспоминать творчество Бакста, ища в нём точек соприкосновения с его школой. Раз и навсегда нужно сказать, что такой подход не приведёт ни к чему.

Нашим образцом была натура; художник определялся как человек, который все вещи видит в первый раз. Методы передачи природы создавали мы сами, больше учась друг у друга, чем у Бакста. Он только с невероятной зоркостью остерегал от рутины, разрушал дурные навыки, приблизительные неоткровенные подходы, будил невосприимчивую впечатлительность, будоражил, нападал со всех сторон и не давал отдыха.

На чей-то вопрос, почему сам он работает не так как учит, Бакст ответил: «Я вас учу писать не так как я пишу, а так как надо писать». — И в другой раз: «Истинное искусство существует только на Таврической 25».

В те времена мы принимали этот ответ, подобно всем словам Бакста — как закон, не задумываясь над тем, что это значит. Теперь, оглядываясь назад, я начинаю различать издали неясные контуры той постройки, в которой мы тогда в качестве работников интересовались только кирпичами.

Нужно помнить, что школа возникла в 1906 г., когда только что пронеслась буря 1905-го, разрушившая и спутавшая столпы устоев и канонов. Передовая часть художественного общества нащупывала признаки приближения новой органической эпохи — эпохи сызнова и по-новому примитивной. По словам В. Иванова: идеи общественного коллективизма, обусловленные новыми

формами классовой борьбы, несут в себе *implicite* требование эпохи органической.¹⁹

Соответствующие теории создавались в самом средоточии этого общества — на «башне» Вячеслава Иванова, и в буквальном и в переносном смысле находившейся над нашей маленькой лабораторией, не входя с нею в непосредственное соприкосновение. Но сам Бакст, бывая на Башне, несомненно вступал в соприкосновение с этими теориями. Ему не остались чужды вопросы о возникновении нового архитектурного стиля, знаменующего каждую органическую эпоху, хотя сам В. Иванов решал вопрос в пользу «динамической» архитектуры — музыки.

Он прислушивался к анафеме, провозглашенной Александром Бенуа²⁰ — художественной ереси индивидуализма. Александр Бенуа нападал на индивидуализм, краеугольную основу современной художественной жизни, учивший, что только то и ценно, что свободно возникло в душе творца и свободно вылилось в произведении. «Горе современного искусства именно в том», — говорил Бенуа, — «что оно разобщено, что оно разбредлось. Крупные силы, предоставленные себе самим... не дают своему творчеству ширины и ясности старых мастеров, являвшихся чем-то вроде громадных водоемов, в которые сливались все идеи современников, все открытия мастерства, всё назревшее понимание красоты». «Художник в былые времена жил в приобщении со всем обществом и был самым ярким выразителем идеалов своего времени. Современный художник неизбежно остается дилетантом, старающимся обособиться от других. Когда-то презрение к канону, школе, традиции, знаменующее индивидуализм, быдо уместным, как реакция против гнета академического шаблона и направленства. Но покончив с этими врагами, индивидуализм разобщает людей, напрягая все усилия, чтобы выразить каждое отдельное «Я». Между тем, это «Я» — величина не цен-

¹⁹ См. статью Иванова «Предчувствия и предвестия», впервые появившуюся в журнале *Золотое Руно*, 1906, V—VI, а затем в сборнике статей *По звёздам*, С.-Петербург 1909, с. 195. О влиянии идей Вячеслава Иванова на петербургских художников-модернистов того времени см. статью «Бакст и его ученики» в этом номере TSQ.

²⁰ Оболенская пересказывает статью Бенуа «Художественные ереси» (*Золотое руно*, 1906, № 2, с. 84—92).

ная. Человек, оставленный на необитаемом острове, звереет и теряет самосознание, поработанный стихийными силами».

Бенуа не находил выхода из создавшегося положения, он считал лишь, что важно сознать ошибку и начать говорить о ней. Его интересовал вопрос, «что мы принесли в новую эпоху из того достояния, которым теперь обладаем» и [он] считал, что «нужно распроститься с теми частями этого достояния, которые могут повредить грядущей новой жизни». (Я цитирую подлинные слова Бенуа, опуская только его риторичку.)

На теоретические положения Бенуа Бакст ответил практически: попыткой создать новую школу. В стенах школы он совершенно не касался этих теорий и в его задачи не входило воспитывать маленьких теоретиков. Его теоретических выступлений помню всего два: читанную им лекцию «Пути классицизма в искусстве» и его статью после 4х-летнего существования школы.²¹ Молодых дикарей, созданных из нас усилиями Бакста, конечно, интересовало каждое его слово, но особенно мы над ним не задумывались — это было следствием всей системы Бакста. Так, с жадностью упиваясь музыкой стихов наших поэтов, не пропуская докладов и лекций мудрецов с башни, мы не приобщали их к нашей работе и не становились сознательными проводниками их идей. Возвращаясь к лекции Бакста, мы сейчас же увидим связь с только что приведенными словами Бенуа. Бакст считал, что с конца XVIII столетия стала кончаться великая школа живописи, ведшая почти непрерывную линию родства от XIII—XIX столетия. Обособленность и предоставленность себе живописи XIX-го века есть результат забвения познаний и традиций этой великой школы. Воспитание мастеров из поколения в поколение существует теперь только у ремесленников. Современный стекольщик, воспринявший всё уменье своей школы ближе к искусству Джотто, чем ничему не выучившийся современный художник.

Историю живописи XIX в. Бакст рассматривал как непрерывную распрю классиков с романтиками. Вопреки сложившемуся

²¹ В дальнейшем Оболенская цитирует статью «Пути классицизма в искусстве» (*Аполлон*, 1909 г., №№ 2—3), не совсем точно, но близко к тексту, не всегда отделяя цитаты от пересказа. Возможно, она пользуется конспектом лекции «Будущая живопись и её отношение к античному искусству», которую Бакст прочитал в 1908 г. и впоследствии переработал в статью в *Аполлоне*. Статья о школе напечатана в *Аполлоне* в 1910 г., № 8.

представлению об этих терминах, Бакст считает наследником классицизма Милле,²² «противопоставлявшего ложно-классицизму Давида²³ величавые застывшие позы своих пастухов, ритмические барельефные композиции своих собирательниц колосьев». «Милле бросился совершенно один к природе, обведенной величавым контуром Вергилия. Школа Милле черпала свою силу в едином задании: в постоянном искании силуэта в связи с линиями пейзажа». Бакст считает, что принцип Милле чисто классический — искание прекрасного силуэта в связи с отказом черпать вдохновение в уже найденных совершеннейших образцах человеческого гения — остался принципом новой классической школы. Этой школе надлежит быть предтечею будущей живописи.

Далее Бакст, подобно Бенуа, обрушивается на индивидуализм, считая первым качеством античных школ принцип совместной работы, когда единообразная масса художников совокупными усилиями подвигала общий им тип красоты все ближе к идеальному совершенству. Вместо совместного движения вперед современные художники предпочли одинокие мародерства в сокровищницах всех старых умерших школ. Говоря эти жестокие слова, мог ли Бакст поставить краеугольным камнем своей школы подчинение учеников результатам своих или чужих индивидуалистических достижений? Он считал, что между XIX и XX веком уже разверзлась пропасть. Мало кто верит теперь в одиночных героев, все ждут дружных усилий бодрой сильной духом и здоровьем школы.

«Открытие Критской культуры — искусства дерзкого и ослепительного — ближе нашей эпохе, чем совершенство законченного и остановившегося искусства Праксителя. Из-за вольного орнамента, из-за бурной фрески глядит молодой острый глаз Критского художника. От такого искусства можно привить росток».

Искренность движения, яркий чистый цвет детских рисунков роднит их с архаическими периодами больших школ и с народным искусством. Ребенок, опуская детали, мало его трогающие, сразу зачерчивает любимое, и это дает выразительность рисунку.

²² Милле, Жан Франсуа (Jean-François Millet), 1814—1875 — французский художник, один из основателей барбизонской школы живописи.

²³ Давид, Жак Луи, 1748—1845 — исторический живописец времён Французской революции.

Гоген, Матисс и М. Дени исходят от этого непосредственного искусства дикаря, ребенка и архаического художника. Это разрушение искусства XIX в. поведет к будущему расцвету нового. Одну ненависть к старым формам нельзя считать основой искренности в искусстве. Но на ошибках разрушителей вырастет вторая группа, не отравленная ядом отрицания в силу своего равнодушия к искусству XIX в.

После нашей отчетной выставки за 4 года совместной работы, Бакст писал «Совместная работа была всегда моим принципом. Я сказал бы, что за 4 года в школе этюд писался одною общею рукою, несмотря на разнообразие манер, исходящих из природных особенностей каждого ученика. И этот этюд постепенно совершенствуется, одушевленный одним стремлением, одною задачею, понятою всеми учениками. Я старался не столько учить, сколько будить желание искания, старательно оберегая ищущий молодой глаз от фальши и рутины. Поэтому всего приятнее в школе были совсем юные победы, еще не отравленные предвзятой системой академий. Но даже испорченные, даже готовые художники приходили набираться бодрого свежего духа здоровья и непосредственности среди этой пленительно наивной и упрямо ищущей молодежи».

Бакст не верил в будущее станковой живописи, «картины и картинки в гостиных и даже музеях». Он считал, что «архитектура волеет здоровье в живопись, дав ей большие серьезные плоскости и пристыдив лавочнические стремления испорченного XIX веком вкуса».

«Совместные усилия школ подымут искусство на те вершины, до которых с такими ужасными мучениями пытается взобраться индивидуалистическое, несогретое общими усилиями искусство конца XIX века» (стр. 45, *Аполлон* № 8, 1910 г.).

Таким был предначертанный нам путь. Повторяю, нас мало заботило это предначертание: мы и не сознавали его. Но бессознательное самочувствие было удивительным. Никогда не быть одиноким, оторванным от целого, быть частью целого, исполняющей свою задачу в общей работе, смотреть на мир такими большими глазами — глазами всей школы, и вместе с тем оставаться самим собой вопреки решительно всем другим школам, поработанным преподавателем или образцом, всё это создавало

незыблемую почву под ногами, такую прочную, какой, верно, уже больше не почувствуешь никогда.

В соответствии с самочувствием были и взаимные отношения товарищей. При всём напряжении памяти я не могу вспомнить ни одной ссоры, ни одного недоразумения (кроме разве каких-то забавных принципиальных разногласий в Эрмитаже между Тырсой и Зилоти). Не было никакой зависти к успехам того или другого товарища, достижение одного было праздником для всей школы. Оно незаметно ложилось в основу дальнейшей работы, у всякого по-своему преломлялось.

Как работали вместе, так вместе и выходили из школы. Отправлялись бродить по городу в поисках интересных вывесок или кустарных игрушек, к которым влекла нас их примитивность. Уже при выходе нас поджидала конка, возившая в Таврический Дворец членов Государственной Думы. Она вечно была пустой, и потому кондуктор задерживал отправку до нашего приближения. С шумом заполняя верх и низ мы под дирижёрством Зилоти выполняли перед Государственной Думой «Боже, Царя храни» в минорном тоне, звучавшее необыкновенно злоеще. Ездили вместе за город, всё время ища живописных впечатлений. Однажды, любуясь друг на друга в странном освещении белой ночи на островах, мы открыли (*нрзб*) какие-то откровения в области портрета. Следили за выставками, симфоническими концертами, театральными постановками, докладами, вечерами поэтов и разговаривали цитатами из «Балаганчика» или «Сетей».²⁴ Во всём было много детского: например, Зилоти с Андреевым за великую тайну сообщали мне, что после окончания школы собираются в Южную Америку на этюды, зарабатывая на дорогу своим же искусством. Зилоти, увлекаясь Египтом, записывал из Масперо²⁵ все династии в тетрадку и в перерывах между занятиями просил: «Ю. Л., спросите меня по фараонам».

Не ведя никакой преемственности от Мира Искусства, мы сохранили возможность любоваться отдельными их достижениями, как любишь искусство другого порядка — музыкой или

²⁴ *Балаганчик* — пьеса А. Блока (1906 г.); *Сети* — первая книга стихов Михаила Кузмина (1908 г.).

²⁵ Масперо, Гастон (Gaston Camille Charles Maspero, 1846—1916) — французский египтолог. Перевод его книги *История Древнего Египта и Ассирии* был опубликован в 1905 году.

стихами. Поэтому смерть Врубеля I. IV.10 г. была в нашей среде событием: мы посещали панихиды, отыскивали подходящие цветы, ездили на кладбище, вообще проявляли всяческую деятельность.

Дела Е. Н. Званцовой шли не совсем гладко: школа посещалась умеренно, не пользуясь популярностью. Е. Н. знала и говорила, что пригласи она вместо Бакста Репина, школа ломилась бы от учеников. Но со свойственным ей бескорыстием, кривить душой она не могла. Поэтому школа ежегодно переезжала из одного помещения в другое, чтобы летом не платить за квартиру.

Так, при Баксте школа была — 2 года на Таврической, год на Спасской и год на углу Сенной и Забалканского. Переезды бывали комичными, с развевающимися по ветру драпировками, с путеводными дорожками из классных этюдов, разложенными ломовиками по улице и по двору до квартиры, чтобы не пачкать сапоги.

Среди учеников были бесплатные (Шехель). С других, более талантливых, Е. Н. по собственному усмотрению брала более дешёвую плату, стараясь отыграть на богатых «барышнях». Но таких было мало. Открывая школу, Е. Н. обращалась за разрешением в Академию художеств. Разрешение ей было дано с условием — никогда не просить субсидии.

В конце 4-го года существования школы Бакст решил устроить отчётную выставку. Организация этой выставки с самого начала была связана с большими разочарованиями. Уже то обстоятельство, что помещение было предложено журналом *Аполлон*, заставляло нас морщиться. «Мазилы и красильщики заборов», как впоследствии назвал нас И. Репин, мы ненавидели нашего гостеприимного хозяина за его вычурный эстетизм. В неосуществлённом до конца нашем журнале *Дафна* мы пародировали вступительную статью *Аполлона*, начинавшуюся словами: «Аполлон: в самом заглавии избранный нами путь» так: «Дафна: в самом заглавии избранный нами путь — это путь, которым Дафна вечно убегает от Аполлона». Далее следовал набор вычурной бессмыслицы.

Неприятно было также и то, что выставка всё отодвигалась с недели на неделю другими выставками и была открыта уже во время летнего разъезда. Сам Бакст уже в то время уехал в Париж, за ним вскоре последовал С. Маковский, замшевые ботинки

и эlegantный пробор которого ещё мелькают на наших карикатурах, изображавших день вернисажа. Третьим неприятным для нас обстоятельством была обида, нанесённая Добужинскому: он был отстранён при отборе вещей для выставки, зато присутствовал нелюбимый нами С. Маковский.

Узнав об этом от взволнованного М. В., ученики пришли в крайнее возбуждение и подняли протест. Это была единственная маленькая забастовка, устроенная Баксту его послушным народцем. При виде наших вызывающих физиономий, глаза Бакста открылись шире обыкновенного, но он быстро сумел погасить нашу вспышку, говоря, что Маковский совсем не участвовал в выборе вещей, «а Мстислав был болен, Мстислав, правда ты был болен?» Добужинский покраснел и мрачно сказал «Да». Этим отречением он свёл наш протест на нет, и Бакст, уходя, заметил: «Je connais mon monde».

Выставка открылась 20 апреля 1910 г. Были разосланы 1000 пригласительных билетов с маркой *Аполлона* и текстом: «Редакция ежемесячника *Аполлон* имеет честь просить Вас пожаловать на открытие выставки работ учениц и учеников Л. С. Бакста и М. В. Добужинского (школа Званцовой) во вторник 20 апреля, в 1 час дня».

Выставка состояла из 100 наших классных и домашних работ. В соответствии с принципами Бакста она была безымянной. Каталог заключал в себе только статьи Бакста и Маковского и перечень названий художественных произведений с 1 по 100-й №. День открытия должен был быть для нас большим событием, но не стал им. Выставочный сезон кончился и публики не было. Унылые экспоненты бродили по комнатам в чайни посетителей. Но в залах, пожимая плечами удалялся с цилиндром в руке старичок Прахов²⁶, бурей пронёсся, сыпля ругательствами Репин, доброжелательный критик «Речи» — Ростиславов²⁷ в одиночестве усердно изучал вещи, безнадежно взывая к безымянному каталогу.

²⁶ Прахов, Адриан Викторович, 1846—1910 — историк искусств, художественный критик, преподаватель Санкт-Петербургского Университета и Императорской Академии Художеств.

²⁷ Ростиславов, Александр Александрович, 1860—1920 — искусствовед, живописец, график и художественный критик. До 1917 г. жил в Петербурге.

Один из наших шаржей даёт возможность осветить хотя бы часть экспонатов. На этом рисунке направо от двери висит: внизу этюд Оболенской: женская фигура в профиль, от подбородка до колен; фон наполовину красный, наполовину синий. Теневая часть фигуры, прилегающая к красному, написана в зелёных тонах: в свету тона розово-жёлтые. У натурщицы выдающийся живот и очень плоская грудь. Над этим этюдом висит первогодний этюд Мясковской: лежащий натурщик в ракурсе. Над дверью — цветы Козлова, слева от двери этюд Нахман — ноги на красном фоне, написанные в ярко-зелёной гамме — подошвы ног синеземрудного цвета. Рядом огромный натурщик Лермонтовой, размещённый от бровей по щиколотку. Тело на зелёном фоне, левая рука опирается на ящик, покрытый синей материей. Тело написано в неожиданно золотистых очень светлых тонах. Дальше два этюда Козлова: нижний: фиолетовые глацинты на оранжевом фоне, второй неразборчив.

Здесь начинается вторая стена картиной Шагала, где кривой домик с зелёной крышей, косое деревцо, а перед ними с горшком и ложкой в руках сидит человек в сером. Фон земли лиловатый, вся вещь по-видимому неяркая. Дальше висит портрет Мейерхольда, работы Е. И. Кармин, на высоком фоне обоев с зелёными полосками. Сам Мейерхольд помещается внизу, нагнув голову и видимо охватив колени руками. Следующая вещь Оболенской — спина стоящего натурщика на красном фоне. Написана в светло-зелёных тонах, с переходом в розовые. Рядом большой этюд Жуковой — натурщица очень жёсткого примитивного рисунка на тёмно-зелёном фоне. Тон тела желтоватый — довольно спокойный. Размещена без головы и выше колен, одна рука висит, вторая заложена за спину. Под нею две вещи Лермонтовой: этюд головы в жёлтой шляпе на фоне зелени и эскиз на заданные цвета — голова с лошадьё, цвета синий и фиолетовый к данному Бакстом желтовато-белому. Выше висят всем известные «Еврейские похороны» Шагала.

На наших карикатурах день вернисажа изображен в виде диптиха: Мечты и действительность. «Мечты» — зала, наполненная благожелательными критиками и восторженной публикой. «Действительность» — пустые комнаты с одной фигуркой удаляющегося Прахова. Были и силуэты самих анонимных экспонентов. Наша манера рисовать без внутренних линий очень подхо-

дила для передачи этой анонимности. Так развлекали мы себя, чувствуя, что сыграли вничью. Эти карикатуры мы рисовали на стенах мастерской. Некоторые эскизы, к сожалению, не из удачных — сохранились.

Отзывы появились: благожелательные в *Аполлоне* 1910 г. № 8 Бакста и С. Маковского, Ростиславова в *Речи* и неблагоприятный — И. Е. Репина. Репин, собственно, писал два раза. В статье о выставке он назвал её «Лепрозориум живописи», а нас, к нашему восторгу — «одноглазые циклопы и пифоны». Репин скорбел — «какова же сила этого проклятого искусства, если даже прекрасные женщины защищают его». Тут он рассказывал, как Е. Н. Званцова мелодическим голосом уговаривала его рассмотреть выставку повнимательнее. Вторая статья называлась «Об А. Бенуа, Обере и прочих». О Бенуа в отношении нас Репин пишет: «Бенуа, этот сопящий и пыхтящий брюханчик... всё ещё думает, что мазила-красильщики заборов, ученики его друга Бакста только одни способны поддержать честь Академии художеств в Европе. С неизменной надеждой смотрит во все свои очки на этих бездарных и невежественных верзил дома Тифониума, а на все, что уже прогремело в Европе закрывает глаза». Дальше Репин восторгается картиной академиста Чепцова «Операция молодой дамы у доктора» и восклицает: «А чего стоит Горелов!» Всё это было напечатано по-видимому в Биржевке или в Петербургской газете, число не сохранилось.²⁸ Мы были в восторге от репинских словечек. Что такое Пифоны? Что такое дом Тифониума? Мы так и подписывались теперь в письмах: Мазила и красильщик заборов, и «Верзила из дома Тифониума».

²⁸ И. Репин. «Об Александре Бенуа, Обере и прочих...» — Биржевые ведомости, вечерний выпуск, 1911, № 12644, от 19 ноября. Заметим, что к 1911—1912 гг. отношения между Репиным и художниками круга «Мира искусства» перешли в открытую неприязнь, принимавшую подчас крайне острый характер. В это время деятели «Мира искусства» начали резко критиковать в печати руководство Академии художеств, к которому на протяжении многих лет был причастен Репин; в свою очередь, Репин уничтожающе писал о «пигмеях-переоценщиках», подвергавших своей критике все и пытавшихся устанавливать «новые кодексы». (В. Д. Головчинер. *Из истории популяризации репинского творчества в дореволюционные годы. Воспоминания об Илье Репине.* <http://www.tphv-art.ru/vospominaniya-ob-ilye-repine.html>). Таким образом, выставка скорее послужила Репину удобным поводом для гневных обобщений о новых направлениях в российском искусстве.

Я уже упомянула, что Бакст оставил нас ещё до открытия выставки, 17-го апреля в субботу. Уезжая, он расстался со школой, жалея о невозможности продолжать работу с нами, говорил, что едет не по своей охоте.²⁹

Мы были слишком юны и бодро настроены, чтобы горевать, чувствовали себя целиком в будущем. После выставки разъехались на лето; Тырса и Лермонтова писали фрески в Овруче. Туда же ненадолго попал Петров-Водкин, ехавший в Петербург замещать Бакста в школе. П.-В. ещё раньше нравился Баксту и он желал его иметь своим помощником на рисунке. При отъезде указал на него как на заместителя. Здесь и произошёл временный раскол дружной группы, сопровождавшийся обменом резких писем. Часть продолжала работать с Водкиным, часть осталась верна Баксту и возмущалась «изменниками».

Как случилось, что мы утратили завоевания, добытые таким трудом и создававшие нам такое необычайное самочувствие? На то были многие причины. Во-первых, с отъездом Бакста мы оставались одни и должны были разойтись по своим углам. Мы были слишком молоды, чтобы из этих углов поддерживать друг с другом такую связь, примера которой мы не видели вокруг себя. Мы рисковали утратить самое ценное, что было в нашей работе — её коллективность, сбившись на ненавистный индивидуализм. Хотелось еще поддержки школы. Во вторых, к концу 3-го года стал ощущаться некоторый недостаток «ремесла», о котором говорил Бакст, сравнивая стекольщика с Джотто. Нашей работе, казалось, не хватало прочного фундамента, она была построена на нервах. Бакст так и говорил мне, когда этюд выходил вялым: «Оболенская, не узнаю Вас сегодня: где Ваша хорошая нервность, которую я так люблю?»

Мы забывали, что преемственность создается поколениями и ждали от Петрова-Водкина тайн ремесла.

В третьих, нас привлёк сам Петров-Водкин монументальным периодом, в котором тогда находилось его творчество. Монументальные задачи были нашей целью, а приходилось оставаться в сфере станковой живописи. Очень характерно то, что в предыдущий период Петрова-Водкина, в эпоху его поездки по Африке,

²⁹ Подробнее об отъезде Бакста см. в статье «Бакст и его ученики».

мы не любили его живописи, несмотря на авторитетное для нас одобрение Бакста.

В переписке, возникшей после примирения обеих сторон расколовшейся группы, указываются еще и другие причины. «Как его (Бакста) здоровье, приедет ли в ПБ, что он делает помимо ненавистной фразы, которой принято обозначать его деятельность в Париже? Я Вас уверяю, милый А. А.,³⁰ что очень странно так прислушиваться к человеку в продолжение 3-х лет и потом не знать о нем абсолютно ничего, кроме того, что «у него заказы». Ведь если один человек дарит другим целый мир, то это во всяком случае бесследно пройти не может. Не говоря уже о безграничной благодарности, но то, что однажды прибавилось ко мне, уже органически изменило меня, срослось со мной, так что «забыть» тут просто смешное слово. Если же я в последнее время не делаю из полученного прямого употребления, так это потому, что оно логически потребовало от меня того, что делаю теперь; одно развернулось в другое. Это произошло гораздо раньше, чем все думали. Когда я увидела «Сон» П. В.,³¹ я уже знаю про себя, что именно это я искала бессознательно на всех выставках... Бакст сам приблизил к нам возможность вступить на этот путь, и я думала даже, что он намеренно сделал это — и вдруг получилось что-то странное: мы думали, он будет доволен, что мы оценили его выбор, а он даже не захотел нас видеть, чтобы проверить, действительно ли мы «забыли», и это было так обидно и нелепо, что объяснить казалось унижительным. Да нас никто и не спрашивал».

Из этого письма выясняется, что было и 4-е обстоятельство, создавшее возможность перехода к П.-В.: именно то, что мы в этом переходе не видели резкого разрыва с прежней школой, считая новую развитием тех же принципов. Действительно, подход к цвету остался основанным на споре контрастных красок, но спор этот перешел в окончательно непримиримую вражду: строго выдерживалась абстрактная, обособленность каждого цвета. Сам цвет сделался отвлеченным: мы только «называли цветом» вещь, не заботясь о разнообразии реальных оттенков, которые П.-В. называл «физиологией» и требовал «аскетизма». Живые оттенки и полутона сменились разбелами одной и той же краски. Ин-

³⁰ Оболенская пишет в Париж А. А. Зилоти.

³¹ О картине «Сон» см. <http://kozma-petrov.ru/son.php>

терес к живому цвету сменился интересом к пластическим возможностям отдельных красок: *râte*, получивший гадливую кличку «патика», был совершенно отвергнут и живопись растеклась в подтеках бензина, растворявшего наши краски.

Коренная ломка произошла в области формы и рисунка. Место характерного силуэта заняла характерная объёмная форма. Тщательно изучалась конструкция вещей, переходы частей формы из одной в другую и монументальное общее. Воздвигались огромные монументальные фигуры: ультрамаринные, крап-плачные, киноварные. Живопись представлялась существующей независимо от подчинения натуре, архитектуре, размерам холста — самодовлеющим явлением, как «луна», например.

Предполагая посвятить школе Петрова-Водкина отдельные воспоминания, на этих страницах я намеренно сокращаю своё сообщение об этом периоде школы. Я выдвигаю лишь основные черты нового веяния, чтобы выяснить, что было разрушено из старого к тому времени, когда вернувшийся из Парижа Бакст посетил нашу школу. Это было в 1912 году, 24-го октября, и случилось следующим образом; накануне я встретила Бакста в концерте Зилоти. В результате нашего разговора он предложил придти посмотреть мои или наши вещи ко мне или в школу, куда я назначу. Я назначила школу, подчеркивая этим сохранение его прежнего значения для нас. Петров-В. отсутствовал, недовольный тем, что соглашение состоялось помимо него — но потребовал от меня «стенографического» отчета о всех словах Бакста. Черновик моего «отчета» сохранился, но, будучи связан с несохранившимися этюдами, был бы не понятен посторонним. Прежде всего Бакст, конечно, отметил «тонкость» цвета; небрежное его наложение. Особено огорчила его Грекова, у которой многие вещи были сделаны, по его мнению, «лениво» и «небрежно закрашены». «Грекова же вообще искренний и неленивый художник и теперь на опасном пути». У неё же в *nature morte* отметил предвзятое подчинение всех вещей одному фону вместо того, чтобы каждый цвет был противопоставлен соседнему.

У Оболенской этих недостатков не оказалось, лени не было, живопись была «однотонной, но не монотонной», и он сказал Грековой: «Вы бы тоже могли так писать».

В детальном разборе моих летних работ, встречаются зато упреки «внезапной близорукости», когда одно место выделяется

среди других ненужными подробностями. Мои классные этюды были одобрены почти без оговорок: Бакст нашел успех в рисунке, синтез формы: «чувствуется, что все похоже», «очень хорош рисунок в переходе частей». «Вас хорошо учат».

Это касается рисунка в этюдах, зато рисунки карандашом Бакст назвал академическими за исключением одного живота.

Отрицательно отнесся к работам Климович-Топер, найдя в них ненужную раздробленность, напомилавшую ему ученические работы Врубеля: «так можно и до Фортуни³² дойти».

Из работ Нахман, он одобрил портрет Климович-Топер, советуя его выставить. В других её работах отметил сухость формы, условность фона: «Басин!»,³³ «Академия!»...

В общем, принимая во внимание наш уклон в сторону формы, Б. посоветовал: «делайтесь кубистами».

Это было последнее наше свиданье с Бакстом. Вскоре разыгралась известная нелепая история с лишением его права жительства в ПБ и он уехал в Париж ранее срока.³⁴

В Москве в эпоху стенных газет, должно быть в 1919 г. я прочла на прилепленном к стенке коричневом печатном листке телеграмму из Парижа: «После тяжёлой болезни скончался известный художник Леон Бакст».

Лишенная возможности по какими-то сложным соображениям пойти на гражданскую панихиду во Дворце Искусств, я сильно горевала. Что бы ни говорили там о Баксте под этим чужим именем Леона — никто не знает о нем самого главного, о чем могла бы помнить тогда в Москве только я.

Год или два спустя, И. Э. Грабарь в кабинете Третьяковской Галереи показывал мне только что полученное письмо живого Бакста: известие о смерти оказалось ложным.

Тем не менее, увидеть его больше не удалось никогда.

Через несколько лет вторично пришлось пережить известие о его смерти, на этот раз, к сожалению, достоверное.

³² Фортуни, Мариано, 1838—1874 — испанский живописец и график. Его искусство оказало большое влияние на зарождение модерна, в том числе и в России. В годы обучения в Академии Врубель увлекался его творчеством, за что получил прозвище «Фортуни».

³³ П. В. Басин — профессор петербургской Академии художеств. Его живопись характерна для русской академической школы середины XIX века.

³⁴ Подробнее об этом см. в статье «Бакст и его ученики».

Его блестящая слава успела потускнеть, а про незаметную работу в школе не знал никто. Ученики были разбросаны по разным местам, и сидя по своим углам, искали индивидуальных путей... По-прежнему в школах мастера подчиняли себе учеников — если не царил там прежний откровенный сумбур. Никто не помышлял больше «о дыхании жизни».

То, о чем мне не удалось сказать на той несвоевременной панихиде, я пытаюсь рассказать теперь здесь, на страницах записок. Но живая связь вещей ушла, память изменяет, и, переживая вновь во всей полноте то необыкновенное время, с сожалением вижу на страницах сухие и бессвязные схемы.

Послесловие публикаторов

Хотелось бы сказать несколько слов обо всех учениках школы Званцевой, упомянутых Ю. Оболенской. Сведения о них разбросаны по книгам, архивам и интернету. Их человеческие и творческие судьбы сложились по-разному. Некоторые из них хорошо известны — например, М. Шагал (1887—1985) и Н. Тырса (1887—1942), о которых в 1909 году Бакст заметил: «Один из моих учеников ходит на голове, другой на ногах, и я не знаю, который лучше». Другие, например Б. А. Такке (1889—1951)³⁵ и Н. В. Лермонтова (1885—1921)³⁶ переоткрываются только сейчас. О некоторых современные российские ценители живописи возможно вообще не слышали, например, о М. И. Шейхеле (1890—1942, Освенцим), одном из любимых учеников Бакста, создателе монументальных росписей из еврейской жизни («Хасидский танец», «Свадьба с торой»). Во многом характерна печальная судьба картин М. М. Нахман (1889—1950, Бомбей). Ей трижды пришлось уехать, бросив позади все свои работы: в 1918 году во время разрухи в столицах, в 1922 — при спешном отъезде из Москвы в Берлин, и в 1936 — при бегстве из нацистской Германии. После ее смерти написанные в Индии картины попали в случайные руки

³⁵ См. о нем О. Землякова и В. Леонидов, «Прозванный гений», *Русское искусство* 2004 г.

³⁶ Краткий биографический очерк и несколько фотокопий с работ Лермонтовой (многие из них утеряны в Ленинградскую блокаду) можно найти тут: <http://forum.artinvestment.ru/showthread.php?t=96671>

и разошлись по частным коллекциям. У себя на родине она известна лишь как «тишайшая» Магда, гостившая у Волошина в Коктебеле, автор прижизненного живописного портрета Марины Цветаевой. Еще меньше известно о Н. П. Грековой и П. В. Андрееве: после революции его след теряется под Калугой, ее — в Константинополе. Между тем, как мы знаем, Бакст высоко ставил Андреева, а Петров-Водкин упоминал Грекову в числе своих самых одаренных учеников. Необычайно интересные неопубликованные записи Андреева и Грековой о своих учителях — редкая возможность увидеть художника глазами другого художника, наблюдавшего процесс работы вблизи.³⁷ А. Г. Ромм, (1886—1952), ближайший друг Шагала по школе Званцевой, вместе с ним «налаживал художественную работу» в Витебске в 1918—1920 гг. В 1944 г. Ромм пишет «в стол» серию статей «Еврейские художники в СССР», в их числе воспоминания о Шагале, которые до сих пор полностью не опубликованы.

К сожалению, из-за ограничений на объем статьи мы не можем рассказать более подробно ни о ком из этих художников. Надеемся впоследствии восполнить этот пробел.

³⁷ В 1913 году Петров-Водкин провел несколько недель в имении Грековых, где они с Натальей почти ежедневно отправлялись «на этюды». Там создана одна из самых известных его картин, «Купание красного коня», а также «Портрет казачки», моделью которого послужила Грекова.