

В КОНЦЕ XIX — начале XX века человечество жаждало всего и сразу. С одной стороны, крепла вера в технический прогресс — возникали и множились телефонные станции, презили об аэропланах, ревели моторы первых автомобилей. Хотелось срочно прикоснуться к грядущему, где миром правит умная и такая пугающая машина. С другой стороны, волновало прошлое — не только Версаль злосчастной Антуанетты или же языческая Русь "времени Бусова". Устремлялись дальше, к первобытным ритмам, что казались чище и ярче, нежели все современные звуки и смыслы. "Татуированный своим отцом дикарь. / Узоры пёстрые прорезаны глубоко. / Хочу их смыть: Нелзя. Ум шепчет: "Перестань..." / И, с диким бешенством, я в омуты порока / Бросаюсь радостно, как хищный зверь на лань", — писал Константин Бальмонт. Благородный дикарь, сбросивший оковы системы — это оригинальный эталон Серебряного века, несмотря на всю утончённость эпохи. О, нет! Изысканность, манерность тоже были в ходу, однако то была эра-окиоморон. Ценилось всё нетривиальное, фраппирующее, из ряда вон. Герои Михаила Арцыбашева, коего дружно обвиняли в порнографичности, провозглашали свободу плоти, не скованной обетами цивилизации. Они звали к природе и первозданности, хотя выглядело это как нечистоплотная похоть. Дикость! Александр Блок тоже витийствовал, но подходил к этому с иных позиций: "Мы любим

онов, Павел Кузнецов, Илья Машков, Пётр Кончаловский, Наталия Гончарова, Мартирос Сарьян и, конечно же, сам Давид Бурлюк. Всего шестнадцать имён.

"Они открыли новые принципы прекрасного, новую дефиницию красоты в своих произведениях. Заново открытый закон всех названных выше художников — всего лишь традиция, уходящая своими корнями в произведения "варварского" искусства: египтян, ассирийцев, скифов. Вновь открытая традиция — меч, разрубивший цепи конвенционального академизма и выведший искусство из тьмы рабства в вопросах цвета и рисунка на путь весны и свободы", — подытоживал автор.

Выставка "Русские дикие" несколько шире заявленного списка. Так, присутствуют работы Марка Шагала и Роберта Фалька, ученика Илья Машкова. Фовизм, несмотря на программные слоганы Бурлюка, никогда не был узким явлением с ограниченным числом адептов. Отсюда — некоторая вольность кураторов.

У фовистов главное — цвет, поэтому на одной из сопроводительных табличек можно прочесть высказывание Анри Матисса: "Истоки фовизма — это решительное возвращение к красивым синим, красивым красным, красивым жёлтым — первичным элементам, которые будоражат наши чувства до самых глубин". Рядом — утверждение Давида Бурлюка: "На первом месте: цвет и краска. Только они являются символизирующими представи-



СОТРЯСАННИЕ ОСНОВ

Выставка фовистов в Музее русского импрессионизма

плоть — и вкус её, и цвет, / И душный, смертный плоти запах... / Виновынь ль мы, коль хрустнет ваш скелет / В тяжёлых, нежных наших лапах?" Этот гимн восторженному каннибализму исходил от тонкого поэта с белоснежной кожей. Константин Бальмонт призывал: "Будем как Солнце!" Пещерный человек — солнцепоклонник, ему надо слиться с божеством и сиять, как оно.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что на этом фоне возникло течение фовистов (от французского *les fauves* — дикие, хищники). Это словечко пришлось весьма кстати — в 1905 году на Осеннем салоне в Париже были выставлены работы Анри Матисса, Альбера Марке, Кеса ван Донгена, Шарля Анри Мангена и других возмутителей спокойствия. Картины отличались небывалой яркостью и какой-то нарочитой, предельной грубостью. Тут же находилась статуэтка Альбера Марке, стилизованная под Ренессанс и напоминающая скульптуру Донателло. Популярный критик Луи Воксель бросил ироническую фразу: "Донателло среди диких". Это было подхвачено прессой, и уже всех подобных живописцев стали именовать "дикими". Как обычно это бывает, "дикарство" сделалось модным. Свои фовисты появились и в России.

В МУЗЕЕ РУССКОГО импрессионизма сейчас работает экспозиция под выразительной вывеской "Русские дикие". Наименование взято из статьи Давида Бурлюка, напечатанной в мюнхенском сборнике "Синий всадник" в 1912 году. Бурлюк утверждал: "Окончательно разорваны нити, прочно связывающие искусство с академией: конструкция, симметрия (анатомия) пропорций, перспектива — свод правил, в конечном счёте усваиваемый достаточно легко любым бесталанным, — живописная кухня искусства! Все наши профессиональные и случайные критики должны понять, что пришло время убрать тёмные портьеры с окон и впустить настоящее искусство". Бурлюк в своей лозунговой публикации перечисляет "диких" — в числе прочих это Михаил Лари-

телями света". Цвет как представитель света, — сколько в этой фразе мощной, всепобеждающей, дикарской силы!

Поскольку фовизм — явление, заимствованное из Франции, проект закономерно разделён на две взаимосвязанные части. При этом славянские "дикари" постарались внести нечто своё, дабы отличаться от "дикарей" галльских. Итак, парижские мэтры-хулиганы! Точкой сборки является "Цыганка с бубном" (1909) Анри Матисса — созвучие красного и чёрного, притом оба цвета явлены в своей звериной первозданности. Далее — чистое пространство Альбера Марке на картине "Порт в Онфлёре" (1911). Вода, небо, паруса и флажки — буквально чувствуется воздух. Фовизм — это не только колер, это — ощущения, дыхание свежести. Так и говорилось: после затхлых академических кабинетов явилось нечто завораживающее. "Мост Сен-Мишель в Париже" (1908) — брутальность мазков, но какая точность в передаваемых чувствах! Кажется, что мы слышим плеск воды и шум города. Радостная "Просуха парусов" (1905) Андре Дерёна, разноцветная, освещённая солнцем "Маленькая школьница" (1907) Анри Ле Фоконье, томная "Дама с чёрной перчаткой" (1907) Кеса ван Донгена — французских картин тут немного, но они все выражают основную мысль экспозиции.

ГАЛЛЫ — ЭТО ПРЕЛЮДИЯ, ибо речь идёт всё-таки о русских "диких". В "Полдне на Днепре" (1910) Давида Бурлюка сложно понять фабулу — это нагромождение цветности, где лидирует жёлто-оранжевый. Нечто светлое и свежее, как тот самый жаркий полдень на юге. Михаил Ларионов представлен "Натюрмортом с синим чайником" (1907), где всё внимание устремляется на интенсивный кобальт, а всё остальное словно бы уходит в тень. Другой натюрморт — "Цветы на столе" (1907) — акцент на зелёный кувшин и блики. Ларионовская "Улица в провинции" (1910) — это или Крым, где часто гостил художник, или дань увлечению ориентализмом. В те годы многие художники стремились постичь восточную прелесть.

Юг для фовистов — это своеобразная Мекка, ибо только там случается буйство красок, какого нет на нашем скучном севере.

Наталию Гончарову обычно упоминают в связке с её супругом Михаилом Ларионовым. Они были крепкой парой и работали в едином порыве. Если говорить откровенно, Гончарова как мастер гораздо сильнее Ларионова. Он был теоретиком нового искусства, она больше практиком. Её картины впечатляют куда больше. Тому пример — "Натюрморт с зелёной бутылкой" (1908–1909). Слякня тёмного стекла — лишь предлог, потому что здесь царит белая сахарница и сияют фрукты. Гончарова лучше работает с цветом и светом, нежели Ларионов. Создаётся впечатление, что он лишь играет в "дикаря", а его жена полностью погружается в тему. "Осень" (1910) — мрачные тона зелёного и оранжевого, но главное тут — серый. Вот-вот хлынет холодный дождь — люди кутаются в одежды и нет никакой надежды на небесный лучик. Потрясающе атмосферная вещь!

Прекрасен портрет ныне забытого художника Поля Мака. Настоящее его имя — Павел Иванов. Он никогда не входил в число "диких", напротив, был эстетствующий график и тонкий карикатурист. С Ларионовым и Гончаровой художника связывала дружба. Хотя портрет написан в манере примитивизма, тут виден и характер, и осмысленность. Сразу видно, что перед нами — любитель всего изящного. Однако яростно-синий пиджак и броско-жёлтые обои с орнаментом — "дикая" Гончарова верна себе и цвет ставит на первое место.

Разговор о фовистах невозможен без упоминания Петра Кончаловского. Мы привыкли к его сиреням, но здесь — иное. "Девочка на стуле. Портрет дочери Наташи" (1910) — это поразительное соединение динамики со статикой; это игра цвета и света. Кажется, что Наташа не позировет, а была поймана в момент движения. "Кончаловский представляет собою утончённый вкус, знания и теоретические поиски", — сказал о нём Александр Бенуа. "Комната в Испании" (1910) — пустое помещение представляется только что покинутым и всё ещё

хранящим дыхание жильцов. "Натюрморт с гранатами" (1908) — ощущается шероховатость плодов и холод кувшина. Фовизм — это чувства, а не форма, которая могла быть откровенно искажена.

Ольга Розанова — это, скорее, эпигон. Образец модничанья, что очень заметно по её работам "Булвар" (1911) и "Натюрморт с помидорами" (1911). Художница бежит за веяниями, хватая всё самое актуальное. Она была увлечена самой атмосферой "диких" выставок, лёгкой скандальностью. У неё отрицание без отрицания, поиск себя, подражание товарищам. Всё выглядит неестественным, словно девочка тщательно повторяла за старшими.

Как уже говорилось, Роберт Фальк не был упомянут среди "русских диких", но он был одним из них. Вот презабавная "Дама с зелёным эспри" (1911). Полотно специально обрезано, а в раме — лишь часть лица и зелёные перья-эспри, каскадом венчающие шляпу. Эта картина в своё время наделала много шума. Бесило тут всё: и смещённый центр, и неистовая зелень эспри, и фиксация на бюсте, поданном в виде двух выпирающих шаров. Дикарство, да и только! А вот его пейзаж "Подмосковье" гораздо спокойнее: уверенная композиция, акцент на тёмно-синее небо и усталую зелень. Макушка лета, июль, жара. Дама с парасолем. Фальк умел подчеркнуть настроение дня, секунды, мгновения.

Особо стоит отметить оформление зала — оно всё состоит из металлических клеток. Они разделяют пространство, на них размещены картины. Нам транслируют — тут место для обубдания диких. Причём эти клетки не смотрятся устрашающе. Так, игра постмодерна, что правит нынче всем. Экспозиция обширна и разнообразна. Этакое пиршество дикарей посреди большого города. Будем как Солнце. Будем как природа. Больше цвета!

Галина ИВАНКИНА

Иллюстрация: «Натюрморт с зелёной бутылкой». Художник Наталия Гончарова. 1909 г.

УЖЕ ВПОЛНЕ устоялось мнение, согласно которому существовал единый писатель — братья Стругацкие". Во многом поэтому всерьёз отдалено рассматривать нынешнее столетие старшего из братьев, Аркадия (28 августа 1925 года — 12 октября 1991 года), — занятие несколько рискованное, сродни футбольному матчу на минном поле: пространства игры и войны здесь не разделены между собой, и любой игровой финт чреват уже не "потерей мяча", а взрывом. Но в любом случае некая попытка "разминирования" здесь более чем оправдана, поскольку судьба творчества братьев Стругацких выглядит тесно связанной с судьбой СССР и с постигшей его катастрофой, "крупнейшей геополитической катастрофой XX века".

Первой совместной публикацией братьев стал научно-фантастический рассказ "Извне", опубликованный в январе 1958 года журналом "Техника — молодёжи". Но для Аркадия этот опыт был уже не первым — его личный литературный дебют состоялся чуть раньше. В 1956 году в № 5 журнала "Дальний Восток" увидела свет его повесть — вовсе не

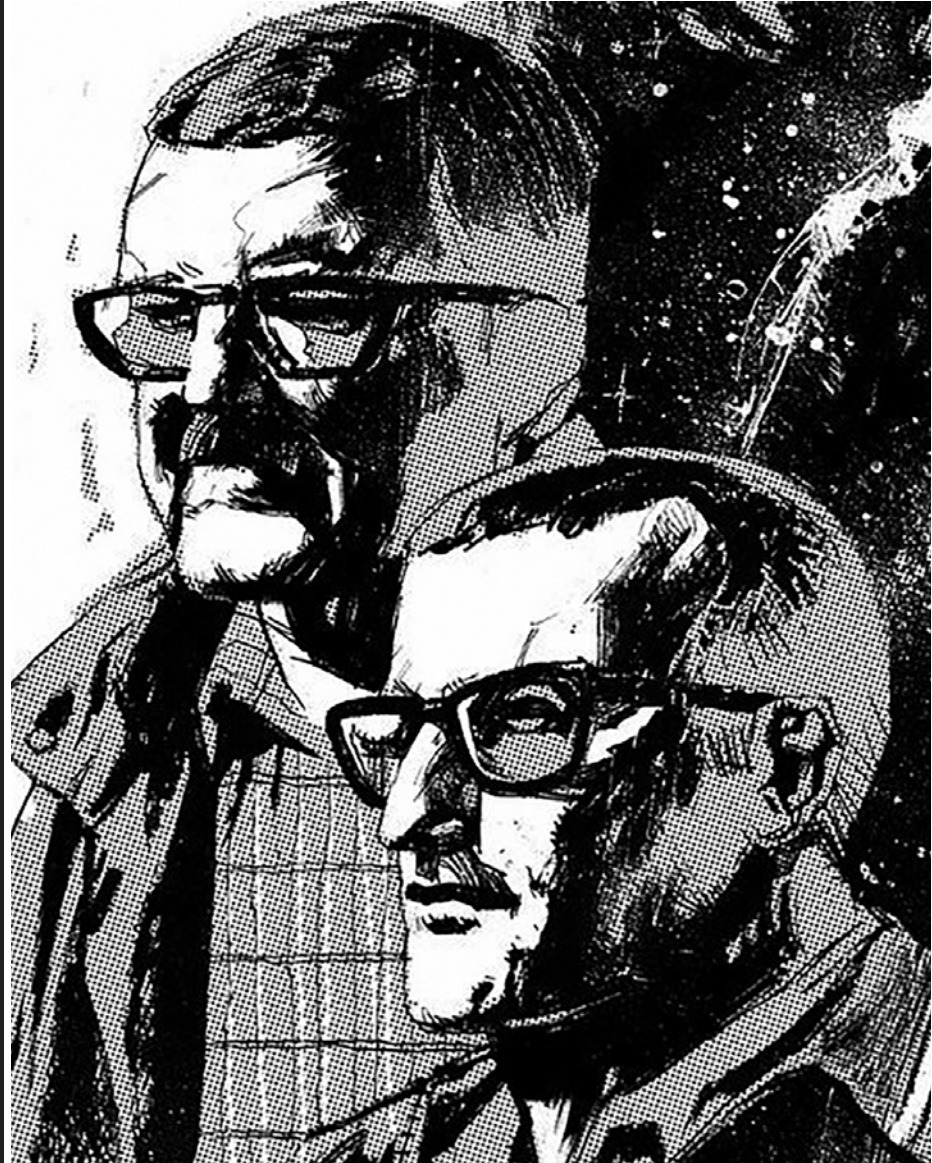
фантастическая — "Пепел Бикини", соавтором которой официально значился одноклассник Стругацкого по Военному институту иностранных языков Красной Армии Лев Петров. Кстати, вскоре он взял в жёны внучку Хрущёва Юлию, дочь его старшего сына Леонида, а после смещения "дорогого Никиты Сергеевича" с поста первого секретаря ЦК КПСС имел прямое отношение к созданию и редактированию мемуаров "кукурузника". К упомянутой же повести и к последующему становлению тандема писателей-фантастов был причастен, более того, стал своего рода их "крёстным отцом", включая рекомендацию в Союз писателей, билеты которого братья получили в 1964 году, Роман Николаевич Ким (Ким

Ги Рён) — кадровый чекист и писатель "шпионских" романов, этнический кореец, весьма колоритный персонаж, общение с которым повлияло, в частности, и на творчество Юлиана Семёнова, включая создание знаменитого, "ушедшего в фольклор" образа штабскапитана Сергея СС и советского разведчика Штирлица. Это всего лишь штрихи, отмечающие неформальную близость Аркадия Стругацкого к "элитным", включая "элиту" спецслужб, кругам нашего общества.

То, что в феномене братьев Стругацких старший из них долгое время играл лидирующую роль и, по мнению большинства исследователей, сохранял её до рубежа 1970–1980-х годов, не удивляет. К началу их совместной с Борисом лите-

Вспомним строки из поэмы Владимира Маяковского "Хорошо!" (1927): "Отечество славлю, которое есть, но трижды — которое будет".

И отметим: речь поэтом велась про Отечество, которое не просто "будет", но которое "должно быть". Вот только каким оно должно быть и не менее важно, кому — должно? К середине 1950-х годов на такой вопрос потребовались ответы уже не теоретического характера. Всё послереволюционное советское общество формировалось как общество экспериментальное, устремлённое в будущее. Такая устремлённость во многом идейно обеспечивала "сталинский рынок" 1930-х — начала 1950-х годов, включая Победу 1945 года, овладение энергией



Графический портрет писателей Аркадия и Бориса Стругацких. Художник Дмитрий Дивин.

ВГЛЯДЫВАЯСЬ В БУДУЩЕЕ

К 100-летию Аркадия Стругацкого

ратурной деятельности за плечами Аркадия, кадрового военного переводчика со знанием японского и английского языков, числилась не только повесть "Пепел Бикини", но ещё более десяти лет военной службы. Преимущественно на его опыт, круг общения и связи опиралось их сотрудничество с младшим братом Борисом и, видимо, в основном с ним держали контакт "старшие товарищи"... Поэтому вряд ли стоит воспринимать как необоснованное утверждение Дмитрия Володихина и Геннадия Пращевича о том, что написанные Борисом Стругацким уже после смерти старшего брата "Комментарии к пройдённым" представляют собой "рассказ... меньшей части этого творческого объединения". Отсюда не следует, будто старший из братьев был некоей большей частью феномена "братьев Стругацких". Однако ничего хотя бы отдалённо сопоставимого с результатами влияния на общество их совместной деятельности Бориса за два "с хвостиком" десятилетия после смерти Аркадия создать не удалось.

В ЦЕЛОМ убедительными выглядят утверждения о том, что их творчество — "это не литературное, а социальное явление, и социальное явление огромное, совершенно не соответствующее мизерной литературной составляющей его", что "сам факт огромной популярности прозы Стругацких ещё не является показателем её художественных достоинств", что через эту прозу со всеми вариантами её фантастических антуражей, от "Понедельник начинается в субботу" (1964) до "Отягощённые злом, или Сорок лет спустя" (1988) были затронуты — причём не только в плане раздражения, но и в плане "рефлексотерапии", ведь, как говорил Рэй Брэдбери, "фантасты не предсказывают будущее, а предотвращают его", — важные и весьма чувствительные "нервы" нашего общества советского периода. Иначе сам факт несомненного читательского успеха, который сопровождал и до сих пор сопровождает их творчество, был бы совершенно необъясним. Но что же это за "нервы"?

атомного ядра и последующий прорыв в космос, который послужил исходной точкой для всей "второй волны" советской фантастики, начиная с романа "Туманность Андромеды" (1957) Ивана Ефремова. Составной частью той же волны стала и первая повесть братьев Стругацких "Страна багровых туч", увидевшая свет в 1959-м и посвящённая предполагаемым перипетиям освоения будущим Союзом Советских Коммунистических Республик "урановой голконды" на Венере. Их роман в новеллах "Полдень. XXII век" (первая публикация — журнал "Урал", 1961, № 6) до сих пор, и вполне обоснованно, считается одним из самых ярких художественных описаний грядущего коммунистического человечества, получившего затем бренд "мир Полдня", соответствующий "духу времени": XXII съезд КПСС, провозгласивший, что "нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме", принявший Третью программу партии, "Программу строителей коммунизма", прошёл с 17 по 31 октября 1961 года. Правда, там присутствовал и ряд нюансов, вполне оценимых только сейчас, спустя почти две трети века.

Цель социализма — всё более полное удовлетворение растущих материальных и культурных потребностей народа", — заключено в тексте этой программы. "Всюду, где рушились барьеры, ставшие пределы человеческой изобретательности, люди получали возможность удовлетворить свои потребности, диапазон которых всё время расширялся", — а это цитата из фундаментального антикоммунистического труда Фридриха фон Хайека "Дорога к рабству", датированного 1944 годом. Вряд ли здесь всего лишь случайная перекличка. Скорее, практически открытый сарказм со стороны реальных авторов партийной Программы 1961 года, тем самым предоставивших Коммунистической партии, Советскому Союзу и всему "мировому лагерю социализма" новый ориентир "удовлетворения потребности", "красный" вариант "общества потребления" под видом построения коммунистического общества.

В произведениях Стругацких такое смешение ценностей зафиксировано повестью "Хищные вещи века" (1965), по своему настроению и пафосу резко контрастирующей с их предыдущей более чем оптимистичной "сказкой для научных сотрудников младшего возраста" "Понедельник начинается в субботу" (СССР — будущее мира, "волшебники-пролетарии всех стран, соединяйтесь!"), где, впрочем, присутствует "кадавр" профессора Выбгалло: "Человек, удовлетворённый желудочно", — ещё как гротескный шарж. Но этот шарж затем во множестве вариантов оживал в реалиях советского общества, и в фантастике братьев Стругацких соответствовало. Можно сказать, что к началу 1960-х годов наше общество "догнало" своё будущее, и его историческое системное отставание от западной цивилизации — ценой множества жертв — было преодолено. А вот дальше начиналась уже общечеловеческая "terra incognita", для продвижения по которой требовались иные социальные отношения, в том числе отношения с производителями идеального продукта — политэкономия этого продукта, как отмечалось ещё в "Манифесте коммунистической партии" Маркса и Энгельса, не идентична законам материального производства. И очень похоже, что именно здесь, в этой точке, обозначенной как научно-техническая революция, "сталинский рынок", который вывел нашу страну в число цивилизационных лидеров человечества, утратил функцию социального ускорителя. Что во многом и объясняет нараставшие противоречия Стругацких с теорией и практикой советского общества, выраженные словами Бориса: "Если для нас коммунизм — это мир свободы и творчества, то для них (властей. — Авт.) — это общество, где население немедленно и с наслаждением исполняет все предписания партии и правительства".

Снять эти противоречия для Стругацких, как и для нашей страны в целом, оказалось в конце концов возможным только через отрицание самой идеи коммунизма, через признание неизбежности разделения человечества на избранное меньшинство "людинов", "странников" и большинство, достойное только животной жизни, — вполне в духе западного "глобального электронного концлагеря". В рамках такого разделения естественным выглядит и внимание Аркадия Стругацкого к "гностическим" мотивам в творчестве Михаила Булгакова, особенно после публикации журнала "Москва" в 1967 году романа "Мастер и Маргарита". Сбудется ли этот пессимистический прогноз, решается и по итогам нынешней СВО, одним из эпизодов которой случайно (случайно ли?) стала эвакуация архива братьев Стругацких из Донецка. Во всяком случае, до 2033 года — года столетия Бориса Стругацкого и года, описанного в дневнике лицаиста Игоря из "Отягощённых злом", осталось всего ничего. Сумеет ли мы посмотреть в лицо будущему, которое давно догнали, но всё ещё никак не можем переждать? Не окажется ли такая попытка сродни попытке посмотреть в глаза Медузе Горгоне?

Владимир ВИННИКОВ