

"ПРОФИЛИ" А. ЭФРОСА

*Моим родителям
Марии Марковне Лившиц,
Василию Семеновичу Толмачёву:
In memoriam*

О юность, о надежды...
А. К. Толстой

Ранним летом 1953 года, в Ташкенте, Абрам Маркович Эфрос по моей просьбе надписал принесенный мной экземпляр его книги "Профили". Надпись гласила: "Эта книга принесла мне много радостей и много горя - она, несмотря на свою цветистость и парадоксальность (грехи молодости, - она написана свыше тридцати лет назад, а напечатана около четверти века назад!), сказала то, что я пережил и чувствовал в разгар борьбы за "свое" слово в искусстве. Ты видишь, как даже внешне ее изуродовали "любители" и "потребители", читатели и продавцы-букинисты. Читай ее с недоверием и разумом, - тоже по-своему, по-юному, как молодой человек "советских пятидесятих годов", - тогда она будет тебе кое-что говорить..."



Абрам Эфрос

В 1948 году

Поначалу надпись показалась мне если и не вполне искренней, то чересчур дипломатичной, осторожной. И это можно было понять. Будучи в то время профессором Театрального института в Ташкенте, Эфрос находился там на положении то ли добровольного ссыльного, то ли беглеца от идеологических проработок эпохи

сталинского заката: он был избран в качестве одной из основных мишеней, а его книга "Профили" провозглашена, задним числом, манифестом формализма и космополитизма в области изобразительного искусства.

И все же, когда я ближе узнал Абрама Марковича, познакомился с его историко-художественными работами 30-40-х годов и, отчасти благодаря этому, пришел к новому прочтению "Профилей", я должен был признать, что кажущаяся уклончивость и недомолвленность обращенных ко мне слов, воспринятые мной как проявление обидного недоверия, в действительности достаточно верно охарактеризовали знаменитую книгу в ряде ее существенных аспектов.

И прежде всего - "Профили" требуют исторического подхода. Перед нами произведение, порожденное определенной эпохой, вскормленное многими ее представлениями, верованиями и даже предрассудками, в ряде случаев придавшее им наиболее четкую - кристально классическую или субъективно-парадоксальную форму. Эпоха эта, применительно к истории русской критической мысли, начинается в 1896 году с выходом в свет сборника статей А. Л. Волынского "Русские критики" и заканчивается в 1927-1930 годах, когда мелькнули последние проблески эстетического вольномыслия - "Профили" А. М. Эфроса, "Диалектика художественной формы" А. Ф. Лосева. Главная, ведущая тенденция критики начала XX века, при всем разнообразии ее проявлений, состояла в отталкивании от критической традиции XIX века, превратившей критическое слово в разновидность революционной публицистики. Критику следовало признать суверенные права искусства в его собственных границах, учиться постигать и судить творца по "законам, им самим для себя поставленным". В лице А. Н. Бенуа, И. Э. Грабаря, П. П. Муратова начала выходить на этот путь русская художественная критика. Особо значительная роль в утверждении новых критериев эстетической оценки принадлежала А. Н. Бенуа. Его "История русской живописи в XIX веке" (1902) не только пересмотрела большинство сложившихся ранее репутаций в области нового русского искусства, но и со всей решительностью поставила вопрос о губительности для художника "обличительства", "направленства" и других соблазнов "идейного реализма". Будучи в не меньшей степени художественным манифестом, чем историческим трудом, книга Бенуа выдвинула ряд существенно новых принципов в подходе к явлениям русского изобразительного искусства прошлого и настоящего. В произведении искусства отныне видится не "отражение" действительности и тем более не "приговор" ей, а творческое самовыражение художника. Решению чисто художественных задач придается исключительное значение в противовес прежним призывам следовать тому, "как большинство людей видят" (Крамской). Важными критериями оценки становятся понятия "европеизма" и "провинциальности", причем для XIX века "провинциальность", как правило, синонимична "направленству". Наконец, Бенуа провозглашает лозунг "современности" искусства.

Здесь не место подробно останавливаться на том, насколько принципы, выдвинутые Бенуа, были приложимы к его собственному творчеству и творчеству участников возглавлявшейся им группы "Мир искусства". Свои "направленство", "провинциальность", "несовременность" были и у них. "Освобождение из тюрем эстетики 80-х и 90-х годов было куплено ценой решительного отхода назад, в историю..." - скажет Эфрос. Гораздо важнее то, что с "Историей русской живописи в XIX веке" начинается новая линия русской художественной критики, вне которой невозможно рассматривать, в частности, и "Профили" Абрама Эфроса.

Это, конечно, не означает, что Эфрос был прямым единомышленником или последователем Бенуа, как это иногда утверждалось. В известном смысле слова при всем преклонении перед ним, засвидетельствованном в статье 1922 года, он был "анти-Бенуа", как в силу отсутствия всеядности, в большей или меньшей степени отличавшей Бенуа на разных этапах его критической деятельности, так и по принадлежности к сугубо

"московской" линии художественной критики и следующему за Бенуа художественному поколению.

Большое значение для формирования Эфроса-критика имела "школа Остроухова". Признание в этом сквозит из каждой строки его статьи 1929 года, написанной "вослед ушедшему" Илье Семеновичу. Природный "глаз", столь ценившийся Остроуховым, у Эфроса, разумеется, был, и он развивал и совершенствовал его в многолетнем общении с этим признанным главой московского собирательства и знаточества и, конечно, в постоянном соприкосновении с живой жизнью русского искусства. "Уроки Остроухова", совместная работа с Грабарем в Третьяковке, напряженная каждодневная деятельность в послереволюционном Музейном фонде и Музее изящных искусств, в выставочных комитетах и жюри конкурсов - вот тот опыт, который обусловил весомость критики Эфроса. Он никогда не был ни кабинетным искусствоведом, предпочитающим иметь дело с репродукциями известных, апробированных вещей, ни критическим верхоглядом, у которого для каждого случая готово банальное и ни к чему не обязывающее суждение. Критик современного искусства дублировался в нем с музейщиком, историком, источниковедом. Это отвечало его разносторонности и вместе с тем желанию выверить свои критические приговоры в перспективе времени.

Оценки Эфроса, подкрепленные, но не отягощенные его эрудицией, всегда были своевременны и современны, и теперь уже можно сказать, что время подтвердило основательность большинства из них. Причем это относится не только к поре его творческой зрелости, но и к его первым шагам на поприще художественной критики. Когда впервые познакомишься с его ранними статьями, с критической поденщиной на столбцах "Русских ведомостей" 1910-х годов, то поначалу кажется, что здесь еще нет Эфроса; черты типологической общности с тем, как писали в это время об искусстве его коллеги и сотоварищи - Муратов, Глаголь, Койранский, Тугендхольд, не сразу позволяют нам разглядеть то свое, что хотел сказать Эфрос о современном ему предреволюционном искусстве. Но вжившись в стилистику дореволюционной прессы, уже не перестаешь удивляться как нестареющей верности оценок отдельных художников, так и различению некоторых магистральных тенденций развития искусства, сделанных критиком, не перешагнувшим еще порога тридцатилетия. Одно из основных положений, проходящих через статьи предреволюционных лет, - это мысль о кризисном состоянии современного искусства. Отмечая черты застойности и самоповторения в творчестве мастеров "Мира искусства" и "Союза русских художников", двух основных художественных объединений тех лет, Эфрос в то же время стремится выявить симптомы нового, жизнеспособного в творческих поисках более молодого поколения. Как о значительных событиях художественной жизни пишет он о выставках "Бубнового валета", хотя, надо сказать, при всем преклонении Эфроса перед гением Сезанна, его русские исследователи никогда не вызывали в нем особой любви и ощущения духовной близости. Его героями были мастера "Голубой розы" - Сапунов, Кузнецов, Сарьян; в их творчестве увидел он одну из возможностей преодоления ретроспективного стилизаторства "Мира искусства" и эпигонствующего импрессионизма "Союза русских художников". Сапунову Эфрос посвятил одну из первых своих крупных статей, появившуюся в 1916 году в сборнике памяти Сапунова и впоследствии включенную в "Профили". Основной пафос ее - в утверждении сугубо живописного, свободного от мирискуснической литературщины видения мира у художника, его поклонения реальной, земной красоте. За это же свойство - творить красоту, оставаясь в пределах доступной непосредственному опыту, хотя и непривычной для русского глаза жизни, ценил Эфрос и дореволюционное творчество Сарьяна и Павла Кузнецова.

В статье о Сапунове и особенно в статье 1917 года из "Аполлона" о Кузнецове обозначились черты критического метода и стиля зрелого Эфроса, до этого почти не проявлявшиеся в его обзорах художественных выставок. Эфрос является наиболее последовательным и, может быть, даже, по существу, единственным представителем

эссеизма в отечественной критике, если понимать под эссе (или эссеем, как он произносил), не то, что им же самим зачислялось в разряд "развязной болтовни", а определенный критический жанр и категорию критического мышления. В предисловии к "Профилям" он дал им, как всегда у него, четкое определение: "Критика есть искусство зрителя. Это художественная эмоция, обусловленная художественным знанием. Она объективна изучением материала и субъективна его восприятием; первое есть ее начало, второе - ее финал. Я делал то же. Я лишь вносил в свое искусство оттенки, свойственные моему критическому жанру, - жанру портретиста". Действительно, его излюбленный и наиболее удававшийся ему жанр - это жанр портретного эссе, в котором характеристика личности и творчества художника позволяет делать острые, окрашенные парадоксальной субъективностью, но отнюдь не произвольные отступления по более общим вопросам.

Его литературная одаренность и огромная начитанность (он много переводил с французского и итальянского и профессионально знал литературу этих стран) позволили ему обратиться к высоким образцам французской эссеистики и с честью выдержать равнение на них. Учителями Эфроса, как он неоднократно признавался, были такие мастера критики, как Анатолий Франс, Жюль Леметр, Реми де Гурмон, Поль Валери, Андрэ Сюарес, которого он особенно выделял и ценил. От французов Эфрос воспринял отвращение к банальному и общеизвестному, к повторению общих мест и безопасных истин, блеск стиля, умение строить критический образ на двух-трех основных чертах творческого художника, заостряя и подчеркивая их и убирая в подтекст второстепенные черты. От них же его неприятие развернутости анализа, который присутствует в его статьях, как правило, только в своей итоговой, оценочной части (он, конечно, знал и ценил Вельфлина, но, видимо, в критике отводил формальному разбору роль предварительной, лабораторной, скрытой от читателя работы).

Все эти черты в высшей степени присущи статьям Эфроса, собранным им в его книге "Профили", которая подвела итоги его критической деятельности к концу двадцатых годов. Их отличает и блеск литературной формы, и едкая острота ума, не чуждающегося бутад и парадоксов, и авторитарная, не терпящая уверток определенность приговоров и оценок, и едва прикрытая иронией, подлинная, взыскательная любовь к искусству и художникам. Это канон эфросовской критики. Сейчас уже можно с полной уверенностью сказать, что выйди в свет вторая книга "Профилей", о которой подумывал Эфрос в связи со статьями 30-х годов о Сарьяне, Лентулове, Кончаловском и других, выдержать соперничества с первой она бы не смогла.

И дело тут не в оскудении творческого дара критика и даже не в том, что он стал обращаться к менее интересным моделям. Изменилось время. Предисловие к "Профилям" подписано октябрём 1929 года. Наступала пора тяжелейших, неслыханных испытаний не только для страны в целом, но в частности - и для ее культуры. Было ясно, что духовный климат меняется "всерьез и надолго". Не подвергаться его воздействию, оставаясь в пределах страны (а об эмиграции Эфрос хотя и задумывался под воздействием Е. И. Замятина, но ненадолго), было практически невозможно. Думается, Эфрос прекрасно понимал, что у него на глазах бесповоротно уходит определенная художественная эпоха и что ему предстоит во имя продолжения своего бытия в отечественной культуре усвоить какие-то мифы нового времени, но при этом он инстинктивно ощущал, что результат этого усвоения, безотносительно к его целям, будет разрушительным. Отсюда - скрытый пафос "Профилей", как прощания с прошлым, прощания с искусством 1910-1920-х годов и прощания с тем лучшим в себе, что невозможно будет дальше сохранить. Поэтому книга эта трагическая по самой своей сути, а не только в силу той роли, которую она сыграла в жизни автора, приведя его к запоздалому общественному остракизму и преждевременной гибели.

"Профили" объединяют статьи, написанные в 1916-1929 годах, последних годах существования относительно независимого русского искусства. Дает ли и в какой степени книга представление о нем? Во введении Эфрос как бы отказывается от притязаний на создание разносторонней картины художественной жизни 10-20-х годов: "Черты

искусства и очерки современников пройдут [...] по моим страницам. В какой последовательности? в каком выборе? Пожалуй, в прихотливом, потому что живом. Несомненно, это выбор моего вкуса и, вероятно, моих пристрастий". Действительно, книга внешне лишена одного плана, поскольку составила она из статей, написанных в разное время по разным случаям. Мы видим здесь в неизменном или мало измененном виде критические этюды, опубликованные ранее в различных книжных или периодических изданиях. Таковы статьи "Бенуа" (из журнала "Среди коллекционеров", 1922, N 1), "Юон" (из каталога "Выставка картин К. Ф. Юона". М., 1926), "Сапунов" (из сборника "Н. Сапунов". М., 1916), "Фаворский" (из журнала "Русское искусство", 1923, N 1), "Чехонин" (из книги: *Эфрос А., Пунин Н.* Чехонин. М.-Пг, 1924), "Альтман" (отдельное издание: *Эфрос А.* Портрет Натана Альтмана. М., 1922). К этим этюдам примыкают некрологи, написанные "вослед уходящим". Они тоже не подверглись сколько-нибудь заметной правке в сравнении с первой публикацией: "Остроухов" ("Литературная газета", 1929, N 13), "Розанова" ("Москва", 1919, N 3), "Нарбут" ("Художественная жизнь", 1920, N 4/5). Две большие монографические статьи в "Профилях" образовались из объединения разновременных текстов, подвергшихся редактуре. К ним относятся "Кузнецов" (основана на публикациях из "Аполлона", 1917, N 6-7 и "Русского искусства", 1923, N 2-3) и "Шагал" (вобрала в себя материал из книги: *Эфрос А., Тугендхольд Я.* Искусство Марка Шагала. М., 1918, а также статьи "Художники театра Грановского", журнал "Искусство", 1928, кн. 1-2). О принципиально новых текстах мы можем говорить по отношению к "Серову" (хотя и сюда частично вошла ранняя статья "Из писем Серова", "Русские ведомости", 1916, N 271, а в основе концепции лежат положения еще более ранней статьи "О природе серовского дарования", "Русские ведомости", 1914, N40) и "Сурикову" (разделы 1-3; разделы 4-5 опубликованы под названием "Рисунки и акварели Сурикова" в каталоге: Выставка художественных произведений В. И. Сурикова. М., 1927). Что касается, наконец, предшествующей публикации статьи "Штеренберг", то ее не удалось установить, и, возможно, в "Профилях" она была опубликована впервые. Естественно, что у возникшей таким образом книги не может быть намеренной репрезентативности и целеустремленной панорамности.

И тем не менее "Профили" дают представление не только о творчестве фигурирующих в них художников, но и в целом о русском искусстве 1910-1920-х, а то и 1880-1920-х годов. Внимательный же читатель разглядит здесь и абрис концепции нового русского искусства, начиная с эпохи Петра Великого. Для этого надо только помнить о двоякой природе "Профилей", на которую указывают эпитафии к книге. С одной стороны, это действительно "собрание пестрых глав" - своеобразная портретная галерея, отразившая вкусы и пристрастия ее создателя. С другой, не менее своеобразный "дневник духа", о чем говорит развернутая французская цитата из Ипполита Тэна: "...это сборник статей; я люблю, признаюсь, подобные книги. Прежде всего, на двадцати страницах можно уместить содержание целого тома, начать с конца или с середины, вы не слуга, а хозяин; вы можете обращаться с книгой как с дневником; действительно, это дневник духа".

Мы не берем на себя смелость выстраивать в систему разбросанные по страницам этого "дневника" высказывания общего характера по истории русского искусства. Скорее всего, в этом нет необходимости. "Прямолинейная систематика", поминаемая Эфросом недобрыми словами в связи с навязанной Остроухову реэкспозицией его музея, не оправдывает себя и в подходе к "Профилям". Позволю себе только остановиться на одном из положений книги, дававшем повод к кривотолкам и инсинуациям, а именно неоднократно повторяемой мысли о провинциальности нового русского искусства. Надо ли говорить о том, что никакого желания как-то принизить или опорочить русское искусство у Эфроса, активно работавшего на его ниве (в том числе и как музейный работник, и как деятель охраны памятников старины) не было. Как и для многих представителей его

художественного поколения, выросшего на трудах Бенуа, для него "провинциализм" во многом связывался с пренебрежением художественными задачами во имя прогрессистской злобы дня. Но уже в отличие от Бенуа, для которого преодоление "обличительства" виделось в ученичестве у великого искусства прошлого, для Эфроса и его поколения определительным образцом стала современная парижская школа живописи.

Впрочем, до известного предела. Иначе невозможно будет объяснить то славословие (трудно подобрать иное слово!) Сурикова, ту апологию национального начала в искусстве, с которыми Эфрос выступает в разгар его западнических увлечений и, казалось бы, вопреки им: "...если слово "национальное искусство" может иметь действительное бытие, если художественная форма способна стать глубочайшим проявлением народности [...] - тогда Суриков тот, кто сообщает подлинный смысл понятию "русская живопись".

В годы, когда сочетание слов "русский" и "национальный" вызывало к себе подозрительное внимание, Эфрос немедленно подвергся выговору со стороны одного ситуационного ортодокса в области критики за "проповедь национализма" (пройдут годы, и этот же критик будет поносить Эфроса за "безродный космополитизм"). Эфрос, конечно, не был ни националистом, ни космополитом. Как-то он шутя сказал мне: "Я во многом фигура придуманная". Попробуем отнестись к этим словам с полной серьезностью. Прошло шестьдесят лет. Перед русским читателем снова лежат "Профили". Раскроем эту книгу, будем читать ее наново, непредвзято.

Сентябрь 1994 г.
Москва