



ХУДОЖНИК АРИСТАРХ ЛЕНТУЛОВ

С о в е т с к и й х у д о ж н и к М о с к в а



ХУДОЖНИК АРИСТАРХ ЛЕНТУЛОВ

М. ЛЕНТУЛОВА · ВОСПОМИНАНИЯ



ОТ АВТОРА

Я не литератор и не искусствовед. Право писать дает мне единственно моя любовь к отцу и желание рассказать о нем и его творчестве и хоть немного воссоздать перед читателем его образ и сложный творческий путь. Материалом для монографии мне послужили рассказы отца, те традиционные рассказы, которые часто повторяются и потому остаются в памяти; мои собственные воспоминания и впечатления, а также неоконченные записки отца, которые я стараюсь как можно больше цитировать.

Материал этот, далеко не полный, ибо, надо сказать, отец относился к своим документам довольно небрежно. Архив наш наполовину утерян. Список картин не велся, и мы точно не знаем в каком году и сколько картин было написано и куда эти вещи уходили после закупки (кроме, конечно, центральных музеев).

Так, от севастопольских работ 1932 года остались у нас одна-две вещи, а где все остальные, проданные с персональной выставки и по контракции,—неизвестно.

Еще один пример. Осенью 1936 года Лентулов жил и работал в Кисловодске, устроил там выставку, которую раскупили, что называется, «на корню». Отец привез домой в Москву только одну картину «Закат в Кисловодске» и... ни одного списка и адреса, куда ушли остальные вещи.

Не любил он и подписывать свои произведения и делал это только в том случае, если вещь сразу казалась ему особенно удачной. Неудачные он уничтожал или писал по ним что-либо другое. С трудом удалось нам перед посмертной выставкой, с помощью экспозитора Елены Владимировны Членовой, восстановить хронологию оставшихся у нас работ.

Лентулов как художник рос и развивался быстро и бурно. Больше всего боялся он в искусстве пошлости и штампа. Каждый год, оставаясь Лентуловым, писал он как бы совсем по-другому, ставя перед собой все новые задачи, и товарищи шли к Аристарху смотреть, что и как написал он за это лето, и всегда почти он удивлял их неожиданной новизной. Потом к ней привыкали до следующего года.

Его панно «Звон», «Москва», «Василий Блаженный», «Победный бой» — это как бы симфонии в красках. Во всяком случае, художник стремился заставить их звучать. В дальнейшем задачи художника усложнились, цвет становился не таким чисто локальным, не таким ярким, но все же именно цвет играл в его живописи первостепенное значение, и в этом ключ к пониманию его творчества.

Вдоволь насытившись экспериментами, вплоть до кубофутуризма, художник уже не уместается в рамках этого стиля, они становятся ему тесны, как одежда, из которой он вырос. Лентулов начинает искать более тесного и более полного общения с природой. Вещи его делаются меньше по размеру, интимнее по настроению. Но любовь к этому дерзновенному периоду он сохранил на всю жизнь.

В 1921 году он пишет в письме к своему ближайшему другу и соратнику — художнику Александру Васильевичу Куприну о том, что порывает с кубофутуризмом и возвращается к реализму.

Но и здесь не идет Лентулов по проторенной дороге. Путь реализма понимает он как сложный путь исканий нового современного стиля социалистической эпохи, который настоятельно требует от художника новой формы и техники письма. Небрежное отношение к форме или подражание некоторых художников старым мастерам его глубоко тревожат.

«Возможно ли существование искусства без постоянной заботы о прогрессивном движении формы и содержания? Возможно ли должным образом отобразить великую эпоху построения новой жизни, и тем более в момент завершения этой работы, старыми методами и средствами, давно утратившими свою действенность? Не надо забывать, что путь к социалистическо-

му реализму идет не через упоение победами, а через суровую и сложную работу постоянных экспериментов и непрерывного продвижения искусства, насыщенного реалистическим содержанием, неразрывного с высокой формой его стиля». Так писал Лентулов в 1932 году по поводу выставки «15 лет советского искусства», членом жюри которой он состоял.

Чего сумел достичь на этом пути художник, судить не мне, но о том, что он широко понимал роль художника как певца современности, общественника и борца за качество живописи, свидетельствуют широта тематики его произведений, его большая общественная работа и педагогическая деятельность. Творчество Лентулова как глубоко национального художника и новатора хорошо понимал Игорь Эммануилович Грабарь, открывший книгу отзывов на выставке Лентулова 1956 года (его высказывание я привожу ниже).

В моих воспоминаниях нет ни слова неправды или преувеличения, и я все же боюсь, что недостаточно сумела обуздать свои эмоции, а это может произвести на читателя впечатление некоторой нескромности. Но мне, любящей своего отца и его творчество, трудно сдерживать себя и писать более хладнокровно. И я надеюсь, что читатель, который захочет подробнее ознакомиться с произведениями художника, не станет осуждать меня за это.



ДЕТСТВО И ГОДЫ УЧЕБЫ

«Лентулов — прекрасный красочный дар. Нужно ценить и лелеять его ясный и радостный талант, его бодрое отношение к делу. Картины его поют и веселят душу», — так писал знаменитый критик и лидер «Мира искусства» Александр Бенуа (газета «Речь», 22 марта 1909 г.) в ответ тем, кто встретил в штыки первое выступление молодого художника в 1908 году на выставке «Венок» в Петербурге (вместе с Судейкиным, Сапуновым, Гончаровой, Ларионовым и другими художниками).

Молодой художник, картины которого вызвали много шума и критики — и хвалебной и ругательной, только недавно приехал в Петербург, желая поступить в Академию художеств. Но так как ему это не удалось, он поступил в мастерскую художника Кардовского и год проработал под его руководством.

Аристарх Васильевич Лентулов приехал в Петербург из Пензы (он родился в Нижнем Ломове Пензенской губернии, в семье сельского священника). Отца своего он не помнил. Он умер, когда Аристарху было только два года. Мать осталась молодой вдовой с четырьмя детьми на руках. Жили они очень бедно. Дети росли почти без надзора. Однажды мой отец грудным ребенком чуть было не задохнулся тряпичной соской с кашей. «Кашу-то он всю высосал, а кляп-то

и застрял у него в горле. Я пришла, а он уже посинел весь—насилу отдох-ся!» — рассказывала мне бабушка. Она позже жила с нами в Москве.

О детстве Аристарха Васильевича я знаю мало. Знаю только, что, потеряв старшего ребенка, мать его переехала в Пензу, поближе к родственникам, где он рос весело и привольно, как и его товарищи — уличные мальчишки. Отец любил рассказывать только об одном своем самом ярком воспоминании детства — о жизни у дяди. Дядя служил в одном из пензенских имений и в отсутствие хозяев брал мальчика к себе. Там полюбил он просторы пензенских полей, засеянных рожью и пшеницей, глухие леса и озера, закаты и рассветы, но больше всего привлекала его в имении старая музыкальная шкатулка, которую он заводил, пробравшись в барские комнаты, и часами слушал незатейливые старинные вальсы.

«Я каждый раз плакал от восторга,—вспоминал отец. — А мелодии эти запечатлелись в моей памяти на всю жизнь. Какие только картины ни рисовались мне под эту музыку. И никогда больше не испытывал я подобного наслаждения от исполнения даже самых лучших музыкантов, какое получал тогда от этой маленькой шкатулки с наполовину истертым валиком, отчего некоторые ноты проскакивали и не звучали».

И картины свои отец любил смотреть под музыку. Музыка служила ему камертоном и помогала лучше определить, что еще нужно исправить или дописать.

Сядет, бывало, отец у себя в мастерской на диване, расставит перед собой ряд законченных и незаконченных картин и смотрит. А кого-нибудь из друзей или жену заставит играть на рояле. Иногда встанет, переменит «экспозицию» и опять смотрит. Или, если некого попросить играть, сам сядет за рояль и, посматривая на картины, играет либо сцену дуэли из «Евгения Онегина» и сам напевает, либо «Баркаролу» Чайковского. Или вдруг заиграет «Антракт» к третьему действию «Кармен», который он исполнял очень темпераментно.

Играть на рояле он никогда не учился и играл обычно только по слуху, так же как и на гитаре. Но как-то мы с мамой показали ему ноты, и он, танцуя от ноты «до», как от печки, сам разобрал и выучил наизусть эти три вещи и очень этим гордился. Пальцы он менял нескладно, но приспособился и играл лихо, с чувством.

Музыку отец вообще очень любил и обладал прекрасным слухом, так что осмеливался петь в компании с Шаляпиным и Пироговым. Когда отец



Нижний Новгород. 1911



ставил «Демона, он пел всю оперу наизусть. Почти наизусть. знал он свои постановки: «Сильву» и «Сказки Гофмана». Любил петь арии из «Кармен», «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы», и когда работал, часто пел, особенно арии из «Бориса Годунова».

На посмертной выставке Лентулова меня поразили один простой паренек. Он долго ходил по выставке, потом, заметив, что я имею к ней какое-то отношение, подошел ко мне и сказал: «Я ничего не понимаю в искусстве, и могу сказать только одно: человек этот работал с песнями».

Меня очень обрадовало это инстинктивное проникновение в творческий мир художника. Однако не надо понимать это буквально так, что вся творческая жизнь отца сложилась счастливо, как песня. Это было бы неверно. Во всяком случае очень упрощенно. Отец вовсе не был только веселым, легкомысленным человеком, которому все в искусстве и в жизни давалось легко. Таким его представляли себе люди, встречавшиеся с ним только в обществе, где отец всегда был, что называется, «душой общества».

На самом деле он обладал характером сложным, легко увлекающимся, но и легко уязвимым, уколы и нападки переносил тяжело, но не сдавался. Его творческая жизнь, так же как и общественная деятельность периода ОМХа, была сложной и далеко не легкой. Я еще с детства помню и знаю периоды его тяжелых раздумий над судьбами искусства, его поиски верного пути.

Художник не всегда пожинал лавры. Часто он встречался и с непониманием и непризнанием. Однако несмотря на многие испытания, через все творчество он пронес дух оптимизма и веры в свое искусство. И если про его творчество можно сказать, что он «творил с песнями», то художник это заслужил.

Когда в Пензе открыли художественное училище, Лентулов, уже любивший рисовать и особенно клеить со своим братом макеты, сбежав из духовного училища, куда с трудом определила его мать, оказался одним из первых его учеников.

«Эта школа сыграла большую роль в моей судьбе. Я смело могу сказать, что если бы она не открылась, меня бы не существовало как художника... Конечно, тому, чтобы стать художником, предшествует целый ряд сложных и случайных обстоятельств. И мало ли у нас на Руси гибло талантов, не имевших возможности развиться и проявиться. И мы не знаем, какие бы еще

могли быть у нас художники, если бы побольше было таких школ, как Пензенская, Одесская, Киевская и другие»,—пишет Лентулов в своих воспоминаниях.

Но в училище он пробыл недолго. Несмотря на уважение к тогдашнему руководителю училища художнику Савицкому, Лентулов присоединился к группе старших учеников натурального класса, не согласных с методом преподавания, и вместе с ними перешел в Киевское училище с рекомендательным письмом, которое вручил им на прощание сам Савицкий, простивший их. Надо сказать, что почти с первых, еще ученических шагов Лентулов восстает против установившихся (особенно в провинции) канонов обучения живописи и ищет новых путей в изобразительном искусстве.

«Моя страсть к солнцу и яркому свету сопутствовала мне, что называется, со дня моего рождения... В этом отношении я производил очень интересные опыты»,—пишет отец об этом периоде. «В пейзаже, например, я допускал контрасты света и тени — от черного в тени до чистого хрома в свету. Наряду с цветом и светом в пейзажах, фигурах, этюдах я передавал внутреннее психологическое состояние людей — улыбку, бодрость и пр.»

В Киевском училище Аристарх Васильевич проучился пять лет. Он много работал, особенно много писал с натуры. Кроме того, ему приходилось добывать деньги на жизнь уроками или случайными заработками.

Интересно рассказывает Лентулов о поездке на каникулы на юг, без копейки денег в кармане, с одним своим школьным приятелем скульптором Василием Бибаевым. Расскажу эту историю вкратце: они начали свое путешествие с Ростова, куда явились по приглашению богатого товарища. Но у того за это время завелся роман с девушкой, и друзья оказались нехстати. Пришлось остановиться в гостинице. Не имея денег, чтобы расплатиться, мой отец решил остаться заложником, а своего друга отправил на пристань. Бибаев должен был уехать на пароходе на юг, раздобыть денег и выслать их за гостиницу, так как обоих вместе хозяин не отпускал. Отец же решил сбежать при первой возможности. Так он и сделал. «На пристани я застал своего Ваську сидящим на чемодане, в грустном состоянии. Он даже на минуту поколебался в дальнейшем успехе нашего путешествия и с плачем стал просить меня отказаться от нашей затеи и ехать обратно. Мое настроение было, конечно, совершенно противоположным. Я был оравлен перспективой видеть Крым, море, горы, чего я еще не видел и что мне уже мерещилось, как наяву. Мне казалось, что вот на этом корабле по реке Дону через

каких-либо несколько часов уже будет виден Крым, разольется бесконечное пространство морей, и я решил твердо и уверенно, что бы и сколько бы мне ни стало и каким бы ни было рискованным мое предприятие,—я еду! Я настолько был восторженно настроен, что мое настроение передалось Ваське, к нему вернулась бодрость,—он решил ехать!.. Я подошел к матросу и заявил ему, что я иду к капитану, с которым мне нужно говорить о важном деле. Он меня пропустил». Отец уговорил капитана и тот предоставил в распоряжение будущих художников целую каюту. В благодарность с капитана был написан портрет.

Когда приятели добрались до Ялты, им не на что было купить кусок хлеба. И вот с пустыми желудками отправились они по роскошной набережной искать работу. Наконец, им удалось убедить одного богача в необходимости раскрасить в его саду безвкусного амурчика, украшавшего клумбу с цветами. В случае, если работа понравится, хозяин посулил заплатить за нее пять рублей. Лентулов с жаром набросился с красками на злосчастного амура и так разукрасил его, что цветы на клумбе, к ужасу художника, от сравнения выглядели совсем поблекшими. Хозяин, однако, этого не заметил, но остался недоволен, что работа сделана так быстро. Он думал, что на это понадобится по крайней мере три дня. Пришлось доказывать, что искусство ценится не количеством затраченного на него времени. На полученные от «мецената» деньги товарищи могли существовать и работать несколько дней до нового случайного заработка. Они были счастливы и привезли с этой своеобразной практики много работ. Одна из них находится в частной коллекции Я. Е. Рубинштейна в Москве.

Веселый нрав отца не мешал ему, однако, серьезно работать и уже тогда проявлять непримиримость в вопросах искусства. Это нередко приводило его к столкновениям с педагогами. Но даже самые косные из них не могли не признать его самобытного таланта.

После окончания Киевского училища Лентулов вновь возвращается в Пензу, где под руководством педагога местного художественного училища готовится для поступления в Петербургскую Академию художеств.

В Пензе он впервые участвует в 1907 году на выставке, где портрет Лидии Николаевны Цеге — местной меценатки, дом которой был открыт для поэтов, художников и музыкантов,—пользуется большим успехом.

В этом же году Лентулов отправляется в Петербург держать экзамен в Академию. При его бедности ему, очевидно, нелегко было решиться на



Портрет М. П. Ленгуловой в синем платье.

этот шаг. Тем удивительнее было его независимое поведение на экзамене в натурном классе: Лентулов писал модель, за его спиной стоял педагог и долго молча следил за его работой. Потом не вытерпел и сказал громко и насмешливо: «Где же это вы видите, молодой человек, на носу у модели зеленый цвет?» В классе наступила тишина. «А разве вы не видите,—дерзко и так же громко отвечал ему Лентулов.—Ну, что ж, в таком случае мне вас очень жаль!» В зале раздался смех, педагог был уничтожен, но Лентулов после этого инцидента на экзамены больше не являлся. К счастью, работой этой заинтересовался профессор живописи Д. Н. Кардовский и взял Лентулова к себе в мастерскую, где он проучился вплоть до выставки 1909 года.

Примерно в это же время Аристарх Васильевич женится на молодой курсистке. Всю свою жизнь моя мать, Мария Петровна, женщина добродушная и непосредственная, с легким и непритязательным характером, помогала мужу стойко переносить жизненные невзгоды и неприятности. Ради любви своей к неизвестному и бедному художнику она отказалась от приданого и вышла замуж против воли своих родителей.

Мария Петровна служила художнику постоянной моделью. Так, на выставке «Венок», о которой я уже говорила, Лентулов выставил большое полотно «Купальщицы», для которого позировала ему жена. Обнаженные женские фигуры были изображены на панно почти в натуральную величину.

Успех окрылил молодого художника. Он радостно встретил предложение принять участие в выставке московских художников и в 1910 году переехал в Москву, чтобы никогда с ней больше не расставаться.



ЖИЗНЬ В МОСКВЕ

С первых же дней переезда в Москву Лентулов с головой окунается в водоворот необычно кипучей жизни. Благодаря своему общительному характеру и любви ко всему новому и неизведанному он сближается с модными тогда «левыми» поэтами, писателями, художниками, режиссерами. У него в доме бывают: Маяковский, Каменский, Асеев, Игорь Северянин, которого отец не без ехидства копировал, Городецкий, Волошин и, конечно, все художники будущего «Бубнового валета», начиная с Кончаловского и кончая братьями Бурлюками. Они страшно носились тогда с Маяковским и Лентуловым, считая их гениями русского футуризма, и, точно предчувствуя их скорый отход от этих позиций, нарочно преувеличивали свое поклонение, что обоих только раздражало. «...Ко мне они (Бурлюки. — М. Л.) относились с приторным подобострастием. Если они любили вас, если они ценили вас, то отделаться от Бурлюков было очень трудно. Бурлюк к вам придет, когда вы его ругаете, клянете. Придет и опять будет дифирамбы петь и говорить: «Я—бездарность одноглазая». У Давида было очень большое самоунижение. От самого себя, как от художника, он в восторге не был. Это был очень большого ума человек, большой эрудиции и великолепно знал свое место и место всех своих друзей».

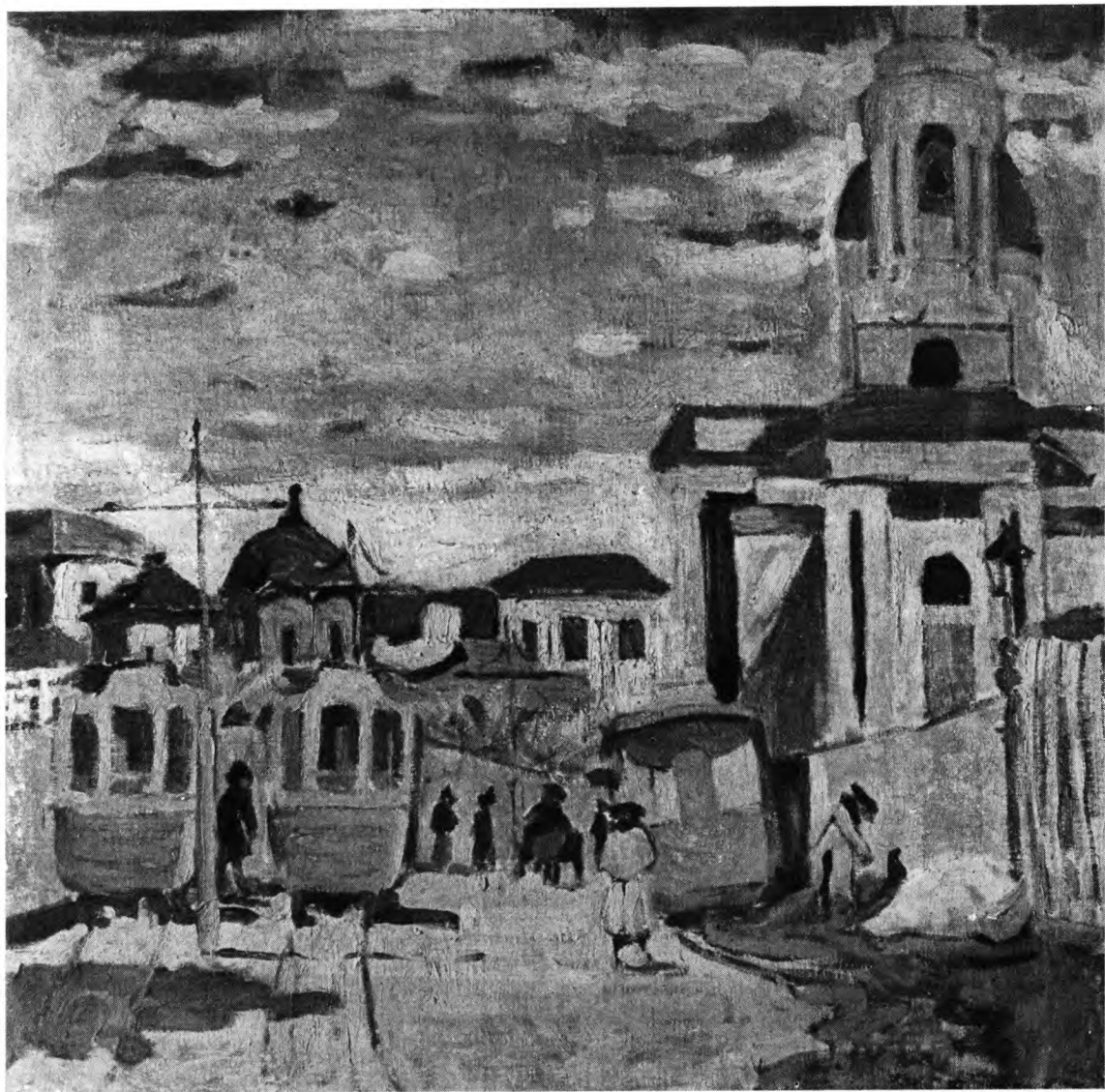
Часто бывал у нас в доме Алексей Толстой, поклонник маминых пирогов, отец тогда с ним очень дружил. Вместе с Алексеем Толстым жил отец в 1912 году в Коктебеле, а позже, в 1930 году, в Судаке.

Бывал у нас блестящий и остроумный Якулов, вместе с которым Лентулов расписывал в Охотничьем клубе помещение для одного из модных в то время общественных балов. Не могу не воспользоваться случаем, чтобы не описать здесь коротко своеобразную дуэль между отцом и Якуловым, которая произошла у них во время работы и которую более подробно описывает отец в своих воспоминаниях. Пospорив о чем-то, они вооружились вместо папир длинными кистями на палках и, макая их то в один, то в другой горшок с разведенными красками, так разукрасили друг друга, что гнев их моментально прошел и перешел в гомерический хохот, в котором приняли участие все присутствовавшие при этой сцене. «Не было никаких сил остановить нас,—пишет в своих воспоминаниях отец,—и мы разукрасили себя так, что никакая самая пестрая птица не могла бы с нами посоперничать. Темпераменты?!»

Роспись их (они поделили залы и каждый расписывал свою часть) пользовалась большим успехом и у зрителей и у прессы. Отец очень жалел, что этим видом живописи у нас всегда пренебрегали, хотя для народных празднеств, гуляний, ярмарок — это просто незаменимо. Декоративный талант Лентулова, видно, тяготел к таким вещам. Позднее он применит его к украшению народных празднеств в годовщину Октября.

В Коктебеле отец вместе с Максимилианом Волошиным и Алексеем Толстым расписал кафе грека Синопли, причем стихи сочинялись тут же, на лету. Одно двестише, сочиненное Алексеем Толстым, я запомнила со слов отца. Он рассказывал, что Толстой долго не находил тона для шуточных надписей, ничего не мог придумать и не на шутку разнервничался, видя, что Волошин сыплет стихами, как горохом. Наконец, Толстой произнес очень серьезным тоном: «Выкурю сигару — сожру печений пару!» Стихи очень понравились, и дальше сочинительство пошло, как по маслу.

Мария Степановна — жена Волошина и художница Наталья Алексеевна Габричевская хорошо помнят стихи и роспись этого оригинального кафе, вернее деревянного сарая, под названием «Бубны». Оно находилось в середине еще почти пустого Коктебеля, примерно на месте Дома творчества писателей. И тогда уже притягивало к себе это место художественную интеллигенцию. В кафе приезжали даже из Феодосии. На одной стене на



Улица. Москва. 1910



Женщины с зонтами. 1910

специальной доске была изображена всякая снедь, а на другой — карикатуры на тогдашних обитателей Коктебеля. Алексей Толстой, например, был одет на пляже в шубу и бобровую шапку, а подпись гласила: «Нормальный дачник — враг природы, страшитесь, голые народы!»

Певица Большого театра Дейша-Сионицкая, не любившая обнаженных, была изображена, как баба-яга с крючковатыми пальцами, которыми она выхватывала из моря голых, купающихся на ее участке. Толстой и Волошин в страхе убегали от нее в разные стороны. Стихи гласили: «У Дейши зубы крепки, у Дейши руки цепки, никак не взять нам в толк, ты бабушка иль волк?!»

Марина Цветаева была изображена забившейся в страхе под стол вместе со своими рычащими псами, Волошин — в одной коротенькой распашонке и так далее в том же духе. В общем, дела у Синопли пошли хорошо, и он в припадке благодарности обещал кормить авторов все лето бесплатно, но, кажется, его хватило ненадолго.

Молодость отца протекала интересно и бурно. После организации «Бубнового валета» у нас стали бывать художники, входившие в его состав. Все они были молодые, шумные и большие. Когда родилась я, к моей матери в больницу буквально ввалились, и не было никаких сил их удержать, все витязи «Бубнового валета» во главе с «дядькой Черномором» — Петром Петровичем Кончаловским, который стал моим крестным отцом. Правда, крестили меня дома, прямо в мастерской, среди картин и подрамников, и крестины носили больше светский, чем религиозный характер. Конечно, событие это было бурно отпраздновано. С тех пор Петр Петрович бывал каждый год на моем дне рождения вместе с Ольгой Васильевной и детьми, причем их подарок всегда оказывался именно таким, о котором я мечтала, и вызывал у меня бурный восторг. Так всю жизнь и прозвала я Петра Петровича — крестный. Бывали у нас Александр Яковлевич Таиров с Алисой Коонен, Алексей Дикий, Александр Пирогов, Всеволод Аксенов, Елена Николаевна Гоголева и многие другие актеры — друзья и знакомые. Не знаю достоверно, бывал ли у нас Есенин, но знаком с ним отец был хорошо, и не раз они встречались в обществе. У нас хранятся, как реликвии, две книги его стихов, подаренные отцу с посвящением. Стихи его отец знал наизусть и любил их читать.

Отец мог бы стать незаурядным актером. Вообще жить рядом с ним было увлекательно и интересно. Отец таскал меня чуть ли не с пяти лет по театрам, музеям и симфоническим концертам. Помню, как уставала я на духовных концертах хора, которые устраивались, кажется, в церкви Василия Кесарийского, так как слушать приходилось стоя. Много прогулок совершали мы с ним по Подмоскovie. Излазили все доступные для этого старые колокольни, чтобы посмотреть на окрестности сверху, видели монастыри и усадьбы. Повидали и много русских городов. Привитые с детства любознательность и любовь к путешествиям и музыке сделали мою жизнь во много раз интереснее. И я в отце души не чаяла. Правда, порой выходки отца были для меня мучительны. Например, когда я была подростком, отец, зная, что я стесняюсь своего высокого роста, неожиданно, когда мы

шли по самому людному месту улицы Горького, подгибал колени и так и шел рядом со мной на согнутых коленях, как ни в чем не бывало, а я краснела и не знала, куда деваться от смущения, ибо отец становился намного ниже меня. Но зато, когда он вновь выпрямлялся, я не казалась себе больше такой высокой. Надо сказать, что подобный метод воспитания действовал сильнее, чем обычные нравоучения.

Артистичность его натуры сквозила буквально во всем: и в комических стихах, которые он оставлял на столе перед уходом, и в манере держать себя в обществе, и даже в том, как он звал, вернее, «зазывал» меня в детстве домой. В любой период жизни — денежный или безденежный, а чаще всего он был безденежный, — отец не приходил домой без гостинца для меня. Обычно это было просто яблоко, груша или конфета, а то и кисть винограда. Этот гостинец спускал он на веревочке из окна, выходящего во двор (мы жили на пятом этаже), и зычным голосом, подражая старьевщику — «старье берем», кричал на всю округу: «Мари-ан-н-но!» и размахивал в воздухе «приманкой». И все мальчишки прилегающих дворов неслись меня разыскивать, ибо такой способ зазывания домой внушал ребятам уважение.

Помню я и веселые хороводы-кадрилы, которые устраивал отец на вечеринках. Он носился впереди всех с легкостью мотылька, несмотря на свою весьма солидную комплекцию, по всем комнатам и коридорам нашей квартиры, увлекая своим азартом всех гостей и выкрикивал время от времени названия фигур по-французски, смешно утрируя французское произношение. Любил отец изображать своих друзей — Петра Петровича Кончаловского, поющего итальянские, испанские, французские песни, Илью Ивановича Машкова, популярного в то время певца Боначича, поэта Игоря Северянина и многих друзей и знакомых, охотно выступая в обществе с этим «репертуаром», имевшим неизменный успех.

У нас в доме часто устраивались вечеринки, и надо сказать, что они были не только веселыми из-за выпитого вина, но и, если можно так выразиться, содержательными. В первой, как бы официальной части вечера обычно велись теоретические разговоры и споры об искусстве. Во второй же части вечера, после ужина и «энного» количества выпитого вина, картина менялась. Кончаловский пел песни, отец тут же имитировал его пение. Маяковский, Игорь Северянин и другие поэты читали свои стихи. Как-то раз Маяковский привез Игоря Северянина прямо с его творческого вечера и, как «именинника», просил читать стихи, но потом перебил его и сам стал



У моря. Панно. 1915

читать громовым голосом свои собственные стихи. Нередко устраивались «моментальные инсценировки» — живые картины. Материалом для них, как правило, были картины Третьяковской галереи. Кто-нибудь ложился на пол в позе сына, убиенного Иваном Грозным, а другой, выпучив глаза, принимал позу Ивана.

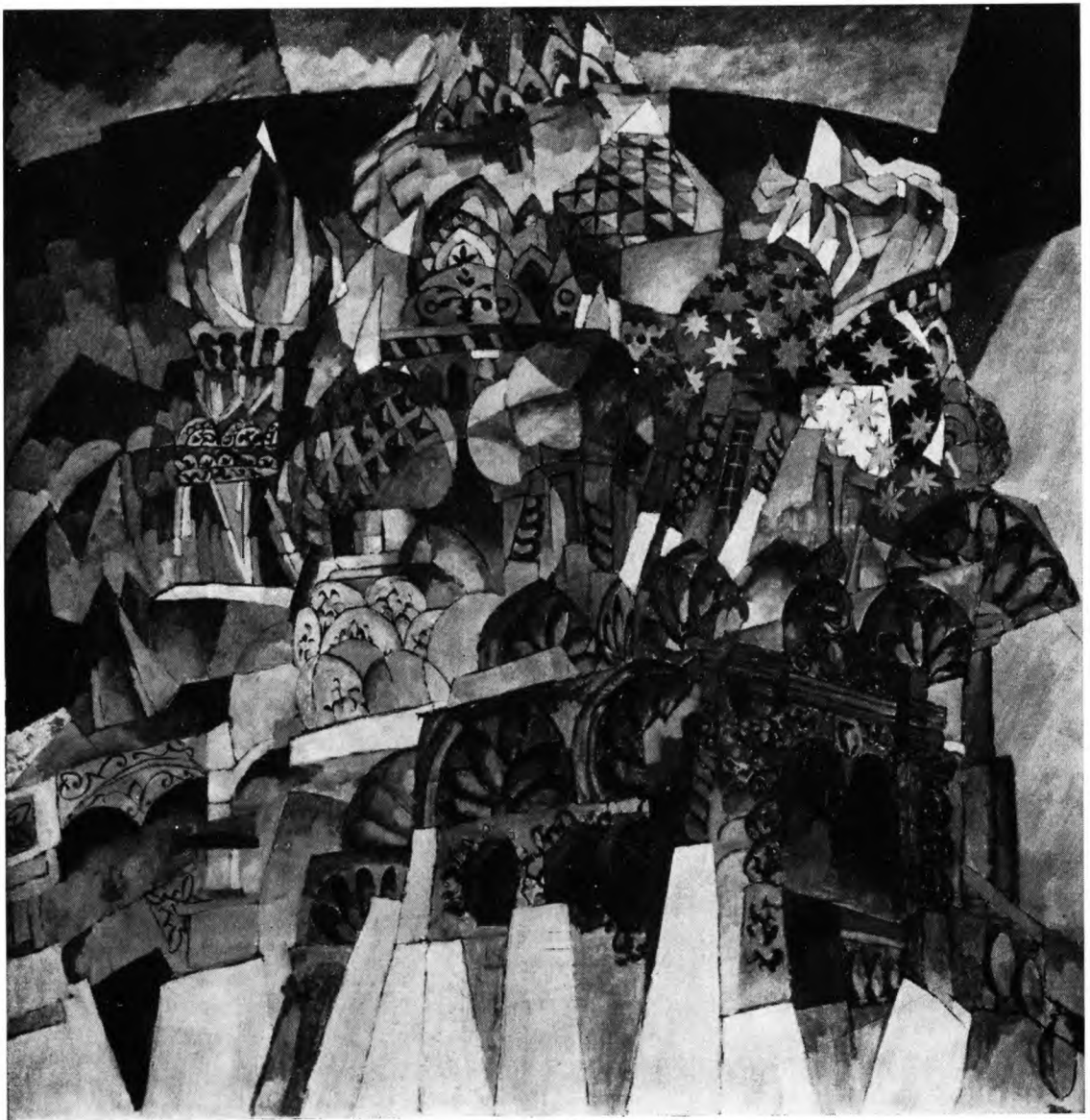
Еще вставали шесть человек: трое впереди и трое сзади изображали лошадей богатырей Васнецова. Те, кто были сзади, положив руки на плечи передних и изогнувшись, изображали зады лошадей. Что касается самих богатырей, то Илью Муромца всегда изображал Кончаловский, Алешу Поповича — Лентулов, а Добрыню Никитича — Машков.

Кончаловский всегда очень грузно садился и задерживал «спектакль», иногда «лошади» отказывались его держать, а бывали случаи, когда он валился на пол и валил за собой остальных «богатырей».

Были и спортивного характера номера. Например, парад борцов, как в цирке перед борьбой. Отец изображал арбитра — знаменитого в то время «дядю Ваню» — И. В. Лебедева, подвизавшегося тогда на этом поприще и создавшего целую энциклопедию мудрых изречений и остроумных слов. Мы читаем в воспоминаниях Лентулова:

«...Дядя Ваня всегда носил поддевку, широкие шаровары, серебряный пояс, синюю студенческую фуражку, так как был на самом деле студентом-медиком. Чтобы изображать его, необходимо было, за неимением поддевки, ограничиваться малым: выпустить рубашку из брюк, взять у А. В. Куприна сапоги (к счастью, он тогда никакой другой обуви не признавал) и надеть на голову фуражку. Голосу у меня было достаточно, чтобы вполне подражать дяде Ване, и я выводил парад, представляя публике звания и фамилии борцов.

Изображавшие борцов снимали с себя пиджаки и рубахи, и вполне, конечно, достаточно было видеть в таком виде, например, Кончаловского с его волосатой, широкой, как шкаф, грудью, Машкова с его горилловатой фигурой, или, например, худого Рождественского с длинными, как плети, руками, еще смешнее — Фалька в очках со сдавленной грудной клеткой, чтобы умирать со смеху. Но когда я, изошряясь в остроумии, аттестовывал всех: чемпион западноевропейской живописи с установкой на Сезанна — Петр Кончаловский, чемпион нижегородско-французской живописи — И. Машков, Андрон Якульич (Якулов) — чемпион симульטיפиси — Москва, Василий Рождественский — Тула и т. д., — все просто покатывались от хохота.



Василий Блаженный. 1913

Вообще, тогда очень распространен был этот спорт, а я был любитель всех видов спорта и, в частности, французской борьбы и бокса. Я всегда во время борьбы сидел за судейским столиком, и так как среди постоянных членов жюри из известных фамилий была только моя, а, как известно, публика, валом валившая на чемпионат, никогда не верила в честность схваток и весь свой гнев изливала или на арбитра или на жюри, нередко приходилось слышать с мест: «Лентулов — неправильно» или даже «Лентулов — жулик».

Лентулов с молодости не любил кому-либо подчиняться, а время и круг людей, в котором он вращался, учили ниспровергать всяческие авторитеты. Однако Маяковский был в этом смысле исключением из правил. Перед ним Лентулов как бы пасовал и с первых же дней знакомства (1910) признал его приоритет. Он сразу почувствовал в нем огромную силу духа и дорожил дружбой с ним.

«Помню, что при всякой встрече с Маяковским у меня было ощущение какой-то радости, всегда казалось, что с его приходом произошло что-то радостное,—вспоминает Лентулов в своем интервью о Маяковском.—Каждое выступление его было мне близко и доходило до меня, как самая свежая и интересная для меня новость».

Моя мать не разделяла чувств отца и недолюбливала Маяковского, ибо, когда он приходил, он все заполнял своей личностью, так что большие комнаты нашей квартиры сразу сжимались и становились меньше. Споры об искусстве делались громогласнее, выпивка и игра в карты более азартной, а Мария Петровна карты терпеть не могла. Нередко Маяковский уводил отца играть на биллиарде, и так как в этом деле он был чемпионом, то всегда давал отцу «фору».

Очевидно, Маяковский тоже любил Лентулова и ценил его как художника. Когда Эвелинов хотел поставить трагедию «Владимир Маяковский» в Москве в 1914 году (кстати, в теперешнем здании театра имени Маяковского), то оформлять спектакль Маяковский пригласил Лентулова.

Вот что пишет об этом сам Аристарх Васильевич: «Перед тем, как я начал работать, Маяковский позвал меня к себе послушать, как он читал эту трагедию. Читал обыкновенным своим громовым голосом. Чтение произвело на меня сногшибательное впечатление, я прилетел домой и стал сочинять эскиз. Надо было изобразить площадь города. Маяковский должен был сам играть поэта.



Эскиз декорации к трагедии «Владимир Маяковский». 1914.

Трагедия построена на монологе. Здесь он нашел специфическую форму, не имеющую никаких аналогий в мировой литературе. Это был какой-то «утопический реализм», какая-то мечта о новой жизни. Поэтому город представлялся нам не просто благоустроенным населенным пунктом, а почти фантастической картиной».

Интересно, что в образе фантастического города Лентулов изобразил свою любимую Москву, а именно: Театральную площадь с Большим театром на заднем плане и с вагончиками трамвая, которые тогда ходили по середине площади. Над городом пылала разноцветная радуга, которая должна была освещаться цветными прожекторами и придавать сцене фантастический характер.



Маяковскому эскиз очень понравился, и он утвердил его, согласившись с трактовкой Лентулова. Но постановка, к сожалению, не состоялась. Очевидно, по вине Эвелинова. Как опереточный режиссер он ждал от Маяковского — так думал отец — какого-то фарсового зрелища.

Лентулов гордился тем, что с первых же дней знакомства с Маяковским сразу уверовал в его гениальность, большую настоящую революционность, которая таилась до времени под покровом «эпатирующей» желтой кофты, так сильно пугавшей обывателя. У нас есть одна знакомая, которая до сих пор не может без ужаса вспомнить появление Маяковского на вернисаже «Бубнового валета» в желтой кофте с пучком редиски в петлице. Она до сих пор ничего в творчестве Маяковского из-за этой желтой кофты не увидела.

А на выставке 1915 года висел автопортрет Лентулова, озорно названный им в то время «Le grand peintre» («великий художник» — франц.). На портрете отец изобразил себя тоже не то в какой-то желтой кофте, не то в кафтане, с лиловыми ногтями. Он тоже «эпатировал», хотя скорее смахивал на русского удалого молодца, чем на француза.

Мне кажется, что дружба с Маяковским в дальнейшем благотворно повлияла на переход Лентулова к реализму и на широту его понимания роли художника как общественного деятеля и борца за высокое мастерство в отображении своего времени.

«Маяковский до революции,—пишет о нем Лентулов в своих воспоминаниях,—не находил себе ни арены, ни рупора,—это слово всегда напрашивается, и не только у меня, когда говоришь о Маяковском,—чтобы с силой вещать свои мысли. О революции он мечтал, он предвещал ее своей поэзией, ощущая ее приближение. Маяковский всей душой встретил революцию, встретил ее с огромной любовью к Ленину.

Как известно, лучшие стихотворения Маяковского, наиболее мудрые и зрелые, были написаны после революции. У него не было никаких колебаний, внутренней борьбы, необходимости «перестройки». Для него вопрос был сразу решен окончательно, вернее, для него здесь никакого вопроса и не существовало. Он не ждал никаких подсказов, и все свое мастерство черпал из участия в деле революции. Я помню, как презрительно говорил он об аполитичных: «аморфная масса».

Так писал Лентулов о Маяковском. Но и для Лентулова «никакого вопроса не существовало». Он сам также принял революцию без колебаний и внутренней борьбы с первых же дней Советской власти.

Сразу после переезда в Москву Лентулов начинает носиться с мыслью о создании нового общества художников.

С этой целью взбирается он однажды на чердак — в мастерскую к Илье Ивановичу Машкову, где застаёт и Петра Петровича Кончаловского, и, представившись им, с места в карьер начинает разговор о создании нового общества. «Мне ещё неизвестны были ни количество, ни состав художников, которые должны были войти в это общество, но уже наличие Кончаловского, Машкова и меня предreshало вопрос о своевременности разговора на эту тему. Я говорил о том, что случайное участие таких молодых мастеров, как мы трое, на выставке декадентско-символического пошиба является нецелесообразным,— пишет Лентулов в своих воспоминаниях.— В течение ближайших дней мною была проявлена лихорадочная деятельность относительно организации. Я ходил от Ларионова к Якулову, от Кончаловского опять к Ларионову, носясь с идеей создания нового общества. ...Я непрерывно вел работу как по созданию общего стиля предстоящей выставки, так и в организационном смысле. Очень остро стоял вопрос с наименованием выставки, и мы с Ларионовым долго и мучительно придумывали целый ряд названий, символизирующих цели нашего общества, и, наконец, решили назвать его «Бубновый валет» — в то время для художественных объединений изощренно придумывали разные претенциозные названия: «Голубая роза», «Золотое руно» и т. д. Вот мы и решили: чем хуже — тем лучше, да и на самом деле, что может быть нелепее «Бубнового валета»? Я сам, проавтор этого названия, долго колебался и волновался, пока более решительные товарищи не взяли верх, и название это быстро привилось». Вот что пишет Лентулов о направлении, составе и задачах общества:

«Состав и направление общества были предreshены уже давно. Группа собравшихся художников, работающих в новом направлении, была, я бы сказал, как-то особенно соткана из материи и поэтому этот момент (в истории живописи) можно характеризовать как борьбу двух мировоззрений: индивидуалистически-мистического и динамического, грубо реального материалистического мировоззрения, коробившего и раздражавшего своей эпатирующей силой все тогдашнее консервативно-либеральствующее общество». Так характеризует сам художник новое объединение, которое просущество-

вало последнее десятилетие перед Октябрьской революцией и выразило предреволюционные бунтарские настроения художников. Это был бунт против пошлости, мещанства, против ненавистного декадентства.

Под термином «материалистическое мировоззрение» Лентулов подразумевал, очевидно, то полнокровное, здоровое, самобытное начало, то оптимистическое и материальное восприятие реального мира, ту верность живописного глаза,—одним словом, все то положительное, что сохранялось в его творчестве в период увлечения им левым искусством и что вскоре привело его, как и других лучших представителей «Бубнового валета», к реализму. Сам Лентулов считал, что «Бубновый валет» не был подражанием французскому искусству — Сезанну, Матиссу, Ван Гогу, Пикассо и т. д., а имел «общее веяние, одновременно и адекватно питавшееся соками искусства Востока (Китая и Японии), по существу, более близкого психике русских художников с примесью азиатской крови... И, конечно, искусство «Бубнового валета» было глубоко национальным. Оно было грубо по технике, непосредственно ярко выявлено, но глубоко внутренне потенциально и поэтому всегда стояло высоко. Лаконичность и обобщенность видимого были одним из постоянных и узаконенных методов «Бубнового валета»,—пишет в последствии Лентулов.

Первая выставка «Бубнового валета» состоялась в 1910—1911 годах на Б. Дмитровке в доме Левинсона. Примерно тогда же образовалось объединение «Бубновый валет». В него входили вначале: Ларионов, Гончарова, Кончаловский, Машков, Куприн, Фальк, Рождественский и примыкавшие перманентно то те, то другие художники справа и слева. Председателем общества был избран Кончаловский. Лентулов стал его секретарем. Бубнововалетский период в творчестве Лентулова — это прежде всего увлечение художника большими декоративными панно, где он дает полную свободу своему живописному таланту и необузданной фантазии молодости. Именно в этот период (1910—1919) пишет художник холсты, достигающие порой размера 2,5×2: «Балет» и «Апофеоз войны 1812 года», «Победный бой», «Звон» (Колокольня Ивана Великого), «Москва», «Василий Блаженный», «Страстной монастырь», «Автопортрет», «У Иверской», «Портрет жены на фоне берез» и некоторые другие крупные вещи.

В них художник, в поисках новой декоративной фактуры, наряду с маслом, употребляет темпера и гуашь на одном холсте, а также наклейки из золотой и серебряной фольги, из шелка и бисера, из бархата и коры березы и даже

картона в картине «Ялта» (выпуклая поверхность). Наклейки из лилового и черного бархата на фигурах молящихся старушек в картине «У Иверской» так органично включены в общий колорит вещи, что ничуть не нарушают впечатления реалистической картины старого московского быта.

Кубофутуризма в чистом виде, по-моему, у Лентулова вовсе не было. Разве можно назвать «Звон», «Москву», «Василий Блаженный», «Страстную площадь», «Иверскую» футуризмом?

В этих работах очень много исконно русского, лубочного, иконного, и вместе с тем это что-то совсем своеобразное.

«Василий Блаженный» — это образ русской сказочной архитектуры. Прежде чем написать эту картину, художник долго копил в себе впечатление о нем. Десятки раз ходил кругом него, запоминал его причудливые ракурсы. Следил за меняющимся, как в калейдоскопе, во время ходьбы положением отдельных главков. Художнику хотелось передать это впечатление от «Василия Блаженного», увиденного как бы сразу отовсюду, со всех сторон. Передать эту сказочность, эту безудержную фантазию формы и цвета на полотне.

Я хочу привести здесь высказывания самого художника о вещах этого, еще так мало изученного периода его творчества.

«На выставке 1913—1914 года я выставил много картин и этюдов. Главные работы — «Москва» и «Василий Блаженный». «Москву» я изобразил синтетически. Я взял за центр самую высокую точку Москвы, а именно Ивановскую колокольню и расположил вокруг нее все здания. Словом, изобразил ее с точки зрения трех эпох. Ее пестрота и колорит, ее азиатская яркость побудили меня применить цветные золотистые бумаги и различные ткани. То, что мне казалось так ярко выражает сущность внутреннего уклада, вкуса и любви Москвы к декоративно-пышной красоте.

...Из новых методов следует указать на картину «Звон», где изображена колокольня «Иван Великий» в скошенных формах, в центре — колокол, раскачиваемый двумя людьми. Вокруг всего сооружения кругами расходятся волнообразные плоскости, передающие чувства звука—гула, а повторяемые отдельные формы композиции в виде натянутых стрел создают впечатление органа или гигантских гуслей. Вся вещь, эмоционально насыщенная чисто музыкальными настроениями, не является заурядной и по мысли и по тому выполнению, которое, кажется, удалось достичь средствами живописи.



Ялта. Гавань. 1916

Панно «Купание» («Женщины на пляже») 1914 года. Изображены женщины обнаженные и полуобнаженные на пляже. Тут же купающиеся лошади и на переднем плане две гончие собаки. Вся вещь, испещренная всеми самоцветами красок и ярких стекляшек, является кульминацией моих опытов в области поисков цветодинамики, если можно так определить «Автопортрет» («Le grand peintre») 1915 года.

Изображен в стиле старых икон, что вызвало в печати бурю негодования и даже угроз, чуть ли не высылки из Москвы за неслыханное кощунство и глумление над святыней. (Вокруг головы Лентулов изобразил что-то вроде нимба. — М. Л.)». Однако этот портрет был приобретен Третьяковской галереей и висел там вплоть до 1937 года в разделе дореволюционного искусства в числе многих работ художника раннего периода.

Искусство «Бубнового валета» часто встречалось неподготовленными зрителями в штыки.

На одном из диспутов, которые тогда были в моде и устраивались обычно в зале Политехнического музея, один из выступавших потребовал с трибуны, чтобы Лентулов объяснил на выставке содержание своей картины «Апофеоз войны 1812 года». Он обещал даже добровольно сесть на две недели в тюрьму, если художник сумеет это сделать. День и час были назначены. Лентулов явился, собралось много публики, но главный обвинитель так и не пришел. Лентулов дал объяснение — разгадку своей картины-«ребуса», одержал победу, и его противник большинством голосов был заочно приговорен к тюремному заключению, конечно, в шутку.

«Картина «Москва», — пишет художник, — прошла, если так можно выразиться, «гвоздем» всей московской художественной жизни сезона 1913—1914 года. Она была репродуцирована во многих журналах и газетах, а в роскошно изданном альманахе «Москва» была отпечатана на веленовой бумаге отдельным листом. Но, честно говоря, мне это не вскружило голову. Я ни на минуту не считал, что метод, в котором «Москва» была написана, есть единственный метод, в котором мне и надлежит работать...»

Как всякий молодой художник, Лентулов мечтает о Париже, Италии, Греции. Мечтает воочию увидеть шедевры мирового искусства, познакомиться с новейшими течениями искусства во Франции. Художник едет сначала в Париж, потом в Италию. На поездку в Грецию денег не хватает. Но и то, что художник увидел в Париже, Риме, Флоренции и Венеции, оставило неизгладимый след на всю жизнь.

Я не имею возможности рассказать здесь целый ряд смешных историй, происходивших с отцом и матерью — русскими пошехонцами, — в Париже. Их во множестве рассказывал отец. Особенно он любил вспоминать о настоящем пожаре, устроенном ими в гостинице, где они украдкой кипятили на спиртовке чай, ибо не могли отказать себе в уютной московской привычке пить на ночь чай с конфетами. Спиртовка вспыхнула, загорелись занавеси, полопались стекла. Пожар случился, когда все уже спали. Отец выбежал полураздетый в коридор. Он отчаянно вопил по-русски «пожар, пожар» и нажимал подряд все кнопки у дверей номеров. Конечно, все выскочили, кто в чем был, и началась страшная паника.

Историй всяких было много, но, к сожалению, я больше знаю о них, чем о том, как познакомился отец с французскими художниками Пикассо, Марке, Леже, Ле Фоконье, Делоне и другими. Вероятнее всего, познакомил их Алексей Толстой, часто живший в то время в Париже, или Максимилиан Волошин, у которого отец бывал ежедневно. Сначала отец устраивал «четверги» у себя в номере, а потом стал встречаться с художниками в кафе Латинского квартала под названием «Клозери де Лила».

Я знаю, что отец увлекался тогда кубофутуризмом и работал в Париже в мастерской Ле Фоконье. Там художники прозвали его футуристом *à la russe*. Надо сказать, что его увлечение футуризмом не мешало ему делать реалистические наброски и зарисовки во время путешествия по Италии и наслаждаться гениальными произведениями классического реалистического искусства. Зная впечатлительную натуру отца легко представить себе его восторг от Джотто, Тинторетто, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Веронезе, Микеланджело.

«Академия — это Мекка венецианской живописи, где вы видите всю мощь и очарование тициановской живописи. Его Данаи, Венеры, богоматерь на глубоком синем фоне небес написаны как бы только что, как будто вас не разделяют четыре века. Но как же стыдно и больно становится за нашу затхлую серятину, называемую живописью. Веронез — дерзновеннейший из дерзновенных мастеров, который распоряжается палитрой, как никому из современных художников не снилось. Вся школа венецианцев дышит полнотою цветовых явлений и опьяняет живописным размахом», — пишет Лентулов.

О Леонардо да Винчи: «Тайная Вечеря», что это за чудо дивных пропорций... какое изумительное построение цветовых гамм. По неожиданности, по

смелости, по невероятной похожести на все, что до сего было видно глазом. Эти строгие линии лиц и профилей. Эта закаменелая красота движений и ритмов — да, это поистине гениально».

Но интересно, что тогда Лентулов искал у великих мастеров прошлого оправдания своему методу. Он находил подтверждение своим открытиям и у Леонардо да Винчи, и у Микеланджело: «Да, я еще раз подтверждаю свою мысль о кубизации вещей. Пусть не удивляет вас, что, смотря на «Вечерю» Леонардо, я испытывал это ощущение. Я радовался, и слезы восторга душили меня от полноты сознания, что сила впечатления от этой вещи обязана на 50% кубистическому состоянию ее рельефа, с каким она выпирает из плоскости стены. Если принять во внимание связь этих кубистических форм с подлинным реальным ощущением, т. е. не кубизм ради кубизма, а раскубление формы и плоскости, вызываемое действительными наблюдениями и вытекаемое логически верно. Тогда картина становится ясной, не требующей доказательств. Жаль, что среди художников этот метод применяется произвольно, без осознания сущности его, и тем самым вносит путаницу и сбивает эту линию искусства на линию эпатирующего разлада со зрителем». Любовь к объему, к особенно плотной лепке формы цветом сохранит художник на всю жизнь, во все периоды своего творчества. Результатом знакомства с художниками Парижа явилось участие в выставке в 1912—1913 годах совместно с французскими художниками: Глеом, Делоне, Леже, Ле Фоконье, Матиссом, Пикассо, Пюи, Фриез и другими. Вернувшись в Москву, Лентулов, продолжая увлекаться кубофутуризмом, пишет целый ряд вещей в своей прежней, вполне реалистической и самобытной манере. Так написан «Портрет жены в белой шляпе», «Женщины на пляже», «Портрет молодого человека» и второй «Портрет жены» на фоне ярких цветов. Это лирический портрет моей матери, написанный перед моим рождением. Мне кажется, что он соединяет в себе яркое оптимистическое звучание с какой-то интимной теплотой и женственностью и психологически верно передает сосредоточенное раздумье в ожидании материнства. Портрет этот имел успех на посмертной выставке 1956 года, так же как «У Иверской» (1915) и «Портрет молодого человека в панаме» (1910). Последний портрет написан на жгучем солнце против света—«контржур». Разгоряченное лицо затенено широкополой шляпой. Весь облик хорошо



передает характер представителя «золотой молодежи» того времени. Портрет психологически точен и, возможно, именно поэтому остался у художника. Об «Иверской» я уже говорила.

Реалистические произведения этого периода Лентулова уживались до поры до времени с кубофутуристическими вещами. Но вот что пишет художник: «Я поглощен был искусством и в душе питал честные намерения добиться идеала, которому посвятил свою жизнь. Но по приезде из-за границы все, что происходило в то время в Москве под знаком Бурлюков, уж очень вдруг стало казаться мне легковесным и, конечно, меня, как профессионала, до глубины души все это коробило и клало не очень приятную тень на группу серьезно работающих Кончаловского, Куприна, меня, Машкова, Фалька, Рождественского и других. В этом было что-то от улицы, от кафе филистерского пошиба, молодых людей, оторвавшихся от сложной и серьезной работы, которая оказалась им не по плечу.

Я, хотя и был в котловане этого движения, в душе не был приверженцем походов Бурлюков, хождения по улицам с раскрашенными физиономиями Ларионова и компании».

Крепкий, самобытный художник, связанный своими корнями с народным творчеством и реалистической школой, порывает с кубофутуризмом, которым он был увлечен четыре года. В 1916 году в Новом Иерусалиме на Истре Лентулов, влюбленный в древнерусскую архитектуру, еще «ломает» ее форму, но уже в 1919—1920 и 1921 годах в Загорске художник с увлечением пишет пейзажи города и лавру и все больше сближается с природой и добивается большей простоты и лаконизма.

Сохранилось письмо Аристарха Васильевича его ближайшему другу Александру Васильевичу Куприну, с которым он часто делился своими сокровенными мыслями об искусстве. Письмо датировано 1921 годом:

«Дорогой, незабвенный друг мой, Александр Васильевич! Я должен сказать, что меня в настоящее время интересует совершенно другое.. Я бы сказал, почти противоположное. Дело в том, что мы умертвили душу в своем искусстве. В этом была наша ошибка. Мы слишком очертя голову пошли по пути методов и экспериментов, а методы заставили нас смотреть на природу не с точки зрения чувства, любования, эмоций, а с точки зрения применения ее к нашим живописным методам и формулам.

А между тем мы забыли, что искусство слагается из массы элементов—из гораздо большего количества факторов.. Сюда входит все: и личность, и

поэзия, и романтика... Под давлением времени, течений и тому подобное, под влиянием отдельных личностей мы пришли к тупику, к академии методов, принципов, к бездушным, мертвым формулам, которым я теперь объявил войну. Итак, я повторяю, что к черту методы! К черту левую половину сезанновского творчества! Да здравствует душа и тело искусства!»

Это письмо явилось в результате огромной работы художника. Вот что пишет об этом Александр Васильевич Куприн: «Аристарх Васильевич показывал свои летние работы. Он определенно встал на путь реализма, и те трудности, которые в прошлом году (судя по прошлогодним его работам), казалось, ему не преодолеть,—им преодолеваются, что свидетельствует об его исключительном даровании. Меня влечет в нем свежесть и сила колористических восприятий. Его настоящая реальная живопись, живопись этих двух последних лет, как бы на подкладке декоративно-беспардонной его прежней живописи, и это особенно чарует и волнует меня. Его пейзажи с ярко-красными крышами, расцвеченными домиками, заборами, группами деревьев, холмами — все горит, все цветет».

Итак, приход художника к новой манере был вполне закономерен. Он подготавливался всем объективным ходом исторического развития России — это было основной предпосылкой перехода художника на путь реализма. Но кроме того Лентулов никогда не переставал преклоняться перед русскими и западноевропейскими классиками. При всей тогдашней «левизне» Лентулова похвала его Суриковым, с которым он был знаком, на выставке в 1914 году в доме Лианозова, доставила ему большую радость, ибо из русских живописцев он больше всего любил Сурикова. Вот что пишет Лентулов об этой встрече: «Встреча эта была около моих работ. «Вы — большой талант»,—сказал он мне. Он стоял около моей работы (Суриков называл картины «работами») «Крестный ход в Кремле» и говорил мне: «Аристарх Васильевич, у вас безусловно композиционный дар и чувство цвета». Можно себе представить мое чувство радости и удовлетворения от этой встречи».

Из русских живописцев отец любил Рублева, Левицкого, Боровиковского, Врубеля, Серова, но больше всех ценил живопись Сурикова. Он часто водил меня в Третьяковку и подолгу простаивал у картин этих мастеров.

И наконец, мне кажется, что народные тенденции, природная верность живописного глаза и любовь к современной жизни явились третьей предпосылкой перехода художника к реализму.



ПЕРВЫЕ ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ

Революция 1917 года. Через наш пятиэтажный дом в Козихинском переулке, почти над самой крышей, летают снаряды со Страстной площади на Красную Пресню и с Красной Пресни на Страстную.

Меня, как самое ценное в квартире, перетаскивают вместе с кроватью из одной комнаты в другую и, наконец, водворяют в самом надежном месте— коридоре. С каждой стороны меня оберегают две капитальных стены добротного дома.

Сам же отец бегает, как мальчишка, по улицам Москвы в радостном ожидании скорой победы революции. Но надо сказать откровенно, толку от его беготни не было никакого, если не считать дежурства по нашему подъезду. Вскоре после революции богатых жильцов нашего дома выселяют, многие удирают сами, а вместо них вселяют красноармейцев.

Нам же сохраняют целую квартиру и выдают на нее охранную грамоту. Отец был очень растроган этим знаком внимания Советской власти к работникам искусства. Он прожил в этой квартире до конца жизни.

С первых же дней Советской власти Лентулов приходит в Наркомпрос, помогает организовать художественное училище и по просьбе студентов идет преподавать во Вхутемас (с 1918 г.). Вместе с художником А. В. Куприным расписывает он,

расстелив полотнище на полу у себя в мастерской, первое революционное знамя, заказанное Лениным для праздника первой годовщины Октября. Это знамя хранится в Музее Революции.

Вместе с художниками Сергеем Герасимовым, Павлом Кориним и другими украшает Лентулов Театральную площадь для праздника годовщины Октября. Он пишет панно «Смычка города с деревней» и вешает на увядающую осеннюю листву деревьев сквера огромные яркие цветы в стиле народного лубка.

Надо сказать, что отец полностью разделял энтузиазм молодой республики, и все материальные тяготы — холод и голод, которые нередко вызывали брюзжание у обывателей и некоторой части интеллигенции, — переносил легко.

В своей комфортабельной квартире с центральным отоплением и газовой ванной отец ставит железную печку «буржуйку», обкладывает ее кирпичом и проводит сложную систему труб, прорубая для них отверстия в дверях. Там, где из труб просачивается какая-то едкая коричневая жидкость и капает на пол, подвешивает консервные банки разных цветов и размеров. Когда трубы нещадно дымят, отец сам снимает и чистит их с увлечением заядлого трубочиста прямо на кухне, причем он сам и все вокруг покрывается сажей. Сам добывает и колет дрова, прямо на паркете или кафеле, и устраивает на кухне жаркую баню, перетащив туда огромную ванну. В отапливаемой мастерской собираются друзья и ученики. Словом, жизнь бьет ключом.

В эти годы Лентулов много работает в театре, пишет плакаты, преподает, не снимая шубы и шапки, в нетопленных и неподметенных мастерских Вхутемаса. Его, как и учеников, согревает внутренний огонь и горячее стремление найти правильные пути нового революционного искусства. Лентулов растет и развивается вместе со своими учениками. Может быть, большую роль в его развитии как художника сыграло также общение с тонким знатоком искусства Анатолием Васильевичем Луначарским. Вот как описывает Лентулов знакомство с ним:

«Анатолия Васильевича впервые я встретил в 1918 году на грандиозном банкете в бывшем ресторане «Амфир» в Петровских линиях. Я тогда был модный декоратор, и, конечно, зал «Амфир» для банкета декорировать поручили мне, чему я был несказанно рад. На банкете собралась вся высшая интеллигенция искусства, тогда еще растерянная и неосознавшая ясно значение Октябрьского переворота. Был устроен грандиозный концерт.



Пейзаж с сухими деревьями. 1920—1922



в котором приняли участие все лучшие представители искусства. Кстати, исключительным было выступление М. Н. Ермоловой. Все, несомненно, искренне и доверчиво отнеслись к Луначарскому. В бесконечных речах подчеркивались полное доверие и готовность отдать все свое творчество на служение пролетариату, хотя многие еще правильно не представляли себе той работы, которая потребовалась в дальнейшем в смысле перестройки и перевоспитания своего мировоззрения и старой идеологии. Анатолий Васильевич выступил с блестящей ответной речью, до сего времени мною не слышанной. Его голос, его могущественные образные выражения произвели на всех совершенно потрясающее впечатление. Он ежеминутно подчеркивая свою непримиримость в смысле марксистской идеи, с величайшей ясностью изложил сущность Октябрьской революции и вдохнул в сердца представителей всех искусств веру и желание идти работать под руководством Коммунистической партии, и эта вера росла потом с каждым годом. Легко можно себе представить, каким несчастным человеком я себя почувствовал, когда выступил с речью под шутки сидевшего рядом со мной В. Каменского, который перед выступлением говорил мне, зная мою рассеянность: «Смотри, Аристарх, не спутай имя-отчество Анатолия Васильевича, не скажи — Василий Анатольевич».

И что же, когда я встал, как раз так и вышло. Я назвал Анатолия Васильевича — Василием Анатольевичем. Все смутились. Анатолий Васильевич сам подсказал мне свое имя. Но этот казус не помешал Анатолию Васильевичу после моей речи крепко меня обнять, чем он, конечно, окончательно меня ободрил. С этого момента я часто встречался с Анатолием Васильевичем то в Наркомпросе, где я был членом коллегии, то на выставках. После всякой встречи Анатолий Васильевич долго оставался у меня в памяти».

Надо сказать, что Луначарский очень внимательно следил за работой мастеров группы «Бубнового валета» и своими высказываниями и критическими замечаниями помогал им в их трудной перестройке.

В 1924 году он пишет («Известия», 27 марта 1924 г.): «У Лентулова выпрямились линии его рисунка, и дефигурации, бывшие данью этого большого таланта прихотям буржуазного упадка, им теперь совершенно отброшены». И в другом месте, кажется, в статье о выставке «10 лет

Октябрьской революции», Луначарский говорит, что «почему-то ждет очень много от группы Кончаловского, Машкова, Лентулова».

В первые годы после революции Лентулов зимой преподает, работает в театре, а летом уезжает писать свои любимые поэтичные маленькие русские города в Подмосковье. Три года подряд он живет летом в Загорске, потом в Подольске (Дубровицы), Архангельском, Ольгове и пишет бесконечное количество пейзажей среднерусской природы. Пейзажи этого периода имеются и в Третьяковской галерее и в Русском музее. О его успехах в смысле овладения реалистической манерой письма можно судить хотя бы по портрету Корензиной, написанному в 1923 году.

Лентулов развивается вместе со временем. Он искренне и с открытой душой хотел быть художником, отражающим современность, приносящим своим искусством радость новому зрителю, и это привело его вместе с Ильей Ивановичем Машковым в ряды художников АХРР, куда он был впервые приглашен для участия на выставке в 1926 году.

В АХРР Лентулов пишет свои первые жанровые картины, посвященные современной теме: «Сбор яблок», «Гулянье в Петровском парке», эскиз к большой картине «Переход через Сиваш». Но художник, влюбленный в натуру, идущий в своем творчестве от непосредственных живописных впечатлений, тяготеет к рассудочным придумыванием темы. Он пытается работать, используя фотографию — огромный групповой портрет деятелей искусства за десять лет Советской власти с Анатолием Васильевичем Луначарским в центре полотна (выполнен углем, был на выставке «Десятилетие Октября»), но и тут большинство портретов Лентулов старался сделать с натуры.

Художник чувствует и видит, что в АХРР главной самодовлеющей задачей была тема, а не художественное ее воплощение. Новое содержание без достаточной профессиональной подготовки втискивалось в старую форму, главным образцом которой были передвижники, и это часто приводило художников к натурализму. Снижения живописной культуры Лентулов боялся больше всего. Вскоре Лентулов выходит из АХРР и создает «Общество московских художников», бессменным председателем которого он остается вплоть до 1932 года.

В ОМХ вошли такие художники, как Грабарь, Сергей Герасимов, Крымов, Чернышев, Куприн, Осмеркин и другие. Все они, преданные советскому искусству художники, поставили перед собой задачу «действительного



Пейзаж с монастырской стеной. 1921

синтеза современного содержания и современной реальной формы» и считали, что «только в этом направлении искусство может идти вперед, а не назад».

Сейчас эта истина кажется нам единственно правильной и звучит, как дважды два — четыре, но тогда за эту формулу приходилось бороться. Было ли это объединение аполитичным, ведущим борьбу главным образом по линии формы? Хотели ли эти художники уйти от действительности? Все это им пытались приписать их противники. Нет. Первое доказательство тому — расцвет общественной и художественной деятельности Лентулова, его активное и искреннее увлечение главной задачей того времени — индустриализацией страны. Это была та тематика, которая явилась органической потребностью художника выразить восторг и преклонение перед величием своего времени. Об этом периоде художника я пишу в специальной главе.

В 1932 году, когда был организован единый Союз московских художников, Лентулов вошел в состав его президиума и с этого года и до конца своих дней являлся активным членом МОССХа, членом жюри таких выставок, как «Художники РСФСР за 15 лет», «15 лет РККА» и др.

В 1933 году, после своей персональной выставки, Лентулов устраивает выставку в залах Центрального клуба Осоавиахима на Ленинградском шоссе. Я помню ее открытие. Рабочая молодежь заполнила выставочный зал. Возникали неожиданно и непроизвольно интересные дискуссии и споры, так как зритель не был равнодушным снобом — характерная фигура дореволюционных выставок, — которого надо было ошеломлять и «эпатировать». Новый зритель с блестящими, живыми глазами жадно впитывал в себя то, чего не видел и не подозревал раньше. Он или смело и беспощадно критиковал, или от всей души, непредвзято открытой для восприятия искусства, восхищался и сразу горой вставал на защиту художника против таких зрителей, чьи глаза не видят искусство. Бывают и такие. Я знала также людей, уши которых не воспринимали музыку слитно, а слышали лишь отдельные, раздражающие их звуки.

После вернисажа отец был окружен новыми поклонниками, которых он сразу полюбил. Они торжественно усадили его в середине первого ряда зрительного зала и объявили через оглушительный громкоговоритель о присутствии художника на концерте самодеятельности клуба. Зрители встали и устроили отцу овацию. Не привыкший к такому обращению отец

кланялся на все стороны и старался скрыть слезы, показавшиеся у него на глазах.

После этой выставки отец всегда охотно выполнял общественные задания, связанные с работой с массовым зрителем или художниками-самоучками заводов и фабрик Москвы. Вот что было написано в газете «Советское искусство» вскоре после выставки: «Несколько недель назад в клубе Осоавиахима произошел знаменательный факт совместного выступления двух крупнейших мастеров — нар. арт. Качалова и засл. деятеля искусств художника Аристарха Лентулова. (Отца всегда называли заслуженным деятелем, хотя официально этого звания ему так и не удалось дожидаться. — М. Л.) Выступление это произошло в связи с открытием выставки Лентулова.

Всегда живой и темпераментный В. И. Качалов после бурной овации, которой был встречен творческий доклад Лентулова, перенес свое выступление в выставочный зал клуба, и здесь у ярких полотен собравшиеся стали свидетелями необычайного творческого диспута».

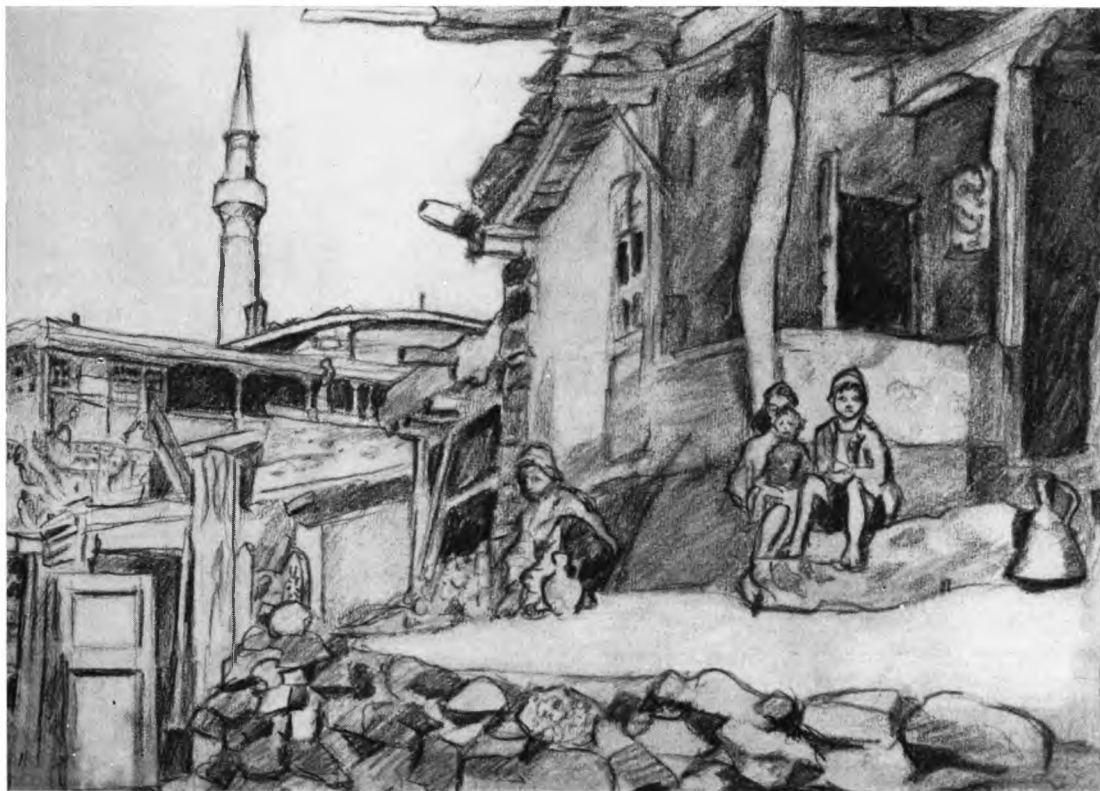


Весной 1926 года Лентулова снова потянуло на юг. Он едет в Крым, в дом отдыха ЦЕКУБУ — Гаспру. Исторический особняк графини Паниной, в котором гостили и встречались когда-то Лев Толстой, Горький и Чехов, расположен в одном из красивейших мест крымского побережья.

Внизу у подножия дома простирается Мисхор с белоснежными Дюльбером и Ласточкиным гнездом, позади возвышается величественный Ай-Петри, а рядом находится живописная старая татарская деревня Кореиз с мечетью, узкими улочками, телегами с арбузами и дынями.

КРЫМ. ГАСПРА

Но надо сказать, что общество, которое собралось в тот сезон в доме отдыха, вначале увлекало Лентулова куда больше, чем пейзажи и натюрморты, которые он приехал писать. Днем совершались большие прогулки, нередко с заходом в духанчики, а вечерами заводилой снова становился Аристарх Васильевич. Он вспоминал свою молодость и с увлечением ставил живые картины. Опять пошли в ход шедевры Третьяковской галереи: «Три богатыря», «Иван Грозный» и т. д. Ставилась и «Сикстинская мадонна», которую изображала самая хорошенькая женщина, а Сикста — известный математик Чаплыгин. Картины шли с успехом. Наиболее солидные ученые охотно преображались в лошадей, а ученые «помельче» раз-



Крым. Кореиз. 1926

мещались у них на спинах. Лошади били копытами и ржали к большому удовольствию публики. Веселее и остроумнее всех были математики, умевшие хорошо отдыхать.

Организовал Аристарх Васильевич и «Комхор» (комический хор), в котором сам принимал активное участие как гример и певец. Помню, как одна сухощавая, высокая и серьезная женщина пела басом под аккомпанемент хора чувствительный старинный романс «Свой уголок я убрала цветами. я вас ждала, а вы, вы все не шли» под гомерический хохот всего зала. Словом, веселью не было предела, а работа все не начиналась.

Но вот Лентулов, как бы сделав разгон и накопив настроение, а главное — живописные впечатления, готовит огромный холст размером 140×174 см и тащит его на обрыв, откуда открывается панорама Ай-Петри. Он очень любил эту гору и давно уже искал место, откуда можно было бы ее написать. Размер холста всех удивлял. Мама боялась, что на него не хватит красок. Часто во время ветра отцу приходилось привязывать холст толстым ремнем к своим собственным брюкам и таким образом управлять этим своеобразным парусом, причем никак нельзя было понять, кто же кого несет к обрыву. А я тащила сзади тяжелый ящик с красками и в страхе кричала, что отец полетит вместе с холстом в пропасть. Работал он над картиной долго и упорно. Общество скучало без своего режиссера, а он снова превратился только в художника и с увлечением работал целыми днями. Пейзаж Ай-Петри и некоторые другие вещи этого рода были приобретены Третьяковской галереей.



ХУДОЖНИК СОЛНЦА

Отец любил юг. Он отвечал его страстию к ярким краскам и жизнерадостности. Но свою родную природу средней полосы он любил больше и давно уже мечтал о поездке по Волге. И вот весной 1928 года решил осуществить эту мечту. Надо сказать, что отцу, равнодушному к комфорту и мещанскому уюту (дома мне всегда доставалось за желание создать этот уют), ничего не стоило сорваться с места и уехать совершенно неожиданно и часто до самого последнего момента неизвестно куда. Мама легко приспособилась к характеру отца, а я думаю, что его непритязательность ее даже устраивала. И вот, когда иной раз он приходил и заявлял вечером, что на утро у него уже взяты билеты и мы едем туда-то, маму это совершенно не смущало. Она быстро закидывала вещи в чемодан, пекла наши традиционные песочные лепешки на дорогу, и мы были готовы следовать за отцом.

Так было и на этот раз. Отец вечером принес билеты, а утром мы уже плыли на пароходе прямо из Москвы сначала до Горького, а там пересели на огромный волжский пароход и доехали до Казани. По дороге отец уже работал, и у нас до сих пор сохранилась акварель, написанная им на пароходе,—«На корме»: матрос стоит на белой корме на фоне высоких, ярких глинистых берегов Оки. Я не буду

описывать эту поездку, но историю о том, как мы попали в «рай», то есть в деревню Маркваша на Волге, в самой середине Жигулей, я не могу не рассказать.

Из Казани мы по совету людей (а отец был очень доверчив и часто полагался на совет первого встречного), попали в город Ставрополь, где отцу обещали прекрасную обстановку для работы и отдыха и где мы ничего не получили, кроме мириадов москитов (это был настоящий бич, и я серьезно заболела), и не менее мучительных сыпучих песков, в которые наши ноги погружались, как в болото, и, пройдя несколько шагов, мы смертельно уставали. Словом, работать отцу там было невозможно. И вот как-то, с трудом добравшись до рынка, отец в отчаянии вновь доверился первому встречному или, вернее, первой встречной, ибо это была женщина, и довольно внушительная женщина и по темпераменту и по объему. Ей легко удалось убедить отца, что то, о чем он мечтает, находится в Жигулях, в деревне Маркваша. Там, в доме известного писателя Евгения Чирикова (мы тогда такого не знали), мы найдем и стол и дом. Сама эта женщина оказалась сестрой вдовы писателя. Отец страшно загорелся этой идеей и мысленно уже нарисовал себе белый дом с колоннами на берегу Волги, в любимом им стиле русского ампира. Мы немедленно собираемся и спешим на первый попавшийся местный пароходик.

Ночью по дороге разражается сильная гроза и буря. Пассажиры во главе с молодым и, видно, неопытным капитаном впадают в панику и собираются тонуть, а мы не верим в опасность и даже смеемся над этой паникой. Оказывается, как мы уже потом узнали, волжские волны бывают опаснее морских, а туман, который был в ту ночь, усугублял опасность, так как на нас мог наткнуться большой пароход. Словом, с трудом причалили мы ночью к Марквашам. Какие-то люди в кромешной темноте хватают вещи, и мы тащимся куда-то в гору, точно на шабаш к ведьмам. Дорога поднимается все круче, и, наконец, носильщики с возгласом «пришли» бросают наши вещи на землю.

«А где же дом?» — со страхом спрашивает отец. «А вот он», — отвечают грузчики, показывая в темноте на какой-то полуразрушенный сарай. Предчувствуя подвох, отец безмолвно опускается на чемодан и не произносит больше ни слова. Вторая неудача выбивает его из колеи. Но мама не теряется. Она находит хозяйку этого сарайчика и где-то в глубине его уже готовит традиционный кофе. Тем временем светает. Отец, не желая



Закат на Волге. 1928



На пляже. Маркваш. 1928

заходить в этот «дворец», махнув рукой, лезет вверх на гору, у подножия которой мы оказались. А мы с мамой расположились на деревянном входике в домик, как на террасе, и наслаждались чудным видом. Туман быстро сползал вниз, как бумажка на переводной картинке, а за ним открывался вид на Волгу с зелеными холмами на первом плане и песчаными отмелями на другом берегу огромной реки. А вскоре мы услышали веселый голос отца: «С ума можно сойти, в какой рай мы попали, какого еще рожна нам надо! Ведь здесь жил сам Стенька Разин, я был сейчас на утесе его имени. Я буду писать здесь картину «Степан Разин». И наша избушка из «Сказки о рыбаке и рыбке» сразу показалась нам самым удобным местом на земле. Так начался один из лучших наших летних сезонов. Потом нашлось и общество — артисты, художники, в том числе художник Шегаль. Пошли пикники, стерляди, которые приходилось кольцом укладывать на сковороде, песочные пляжи и закаты, — их с увлечением писал отец.

Первая вещь, написанная в Марквашах, — «После полудня» (ГТГ). Мы с мамой сидим на той самой терраске, о которой я писала выше, и обедаем, только что прошел дождь — один из тех летних дождей, которые раздражаются совершенно неожиданно и совершенно неожиданно проходят. Солнце, точно вымытое, сияет на небе, а краски делаются еще чище и ярче. Мне кажется, что отцу очень хорошо удалось передать это в картине.

Надо сказать, что метод отца, о котором он сам часто говорил, — писать вещь до конца с природы.

Мне кажется, что ни один русский художник не писал так много солнца, как мой отец. Оно присутствует в большинстве его картин. И если оно не написано прямо в упор, как в «Солнце на крышах», то оно есть в освещении. Либо это утро, либо закат, либо жаркий солнечный день. Я помню у Лентулова только три пасмурных пейзажа, без солнца. Это «Дождь в горах», «Дождливый день в Тбилиси» и «После дождя» (Государственный Русский музей).

В своей работе о Лентулове Л. Варшавский называет его русским Ярилой. Ярила не Ярила, а вот от русского богатыря действительно что-то было в моем отце. Это безусловно. Был он большой и жизнерадостный, с широкой натурой, а если загорался чем-нибудь, то мог горы своротить. Во всяком случае стену в своей квартире своротил.

Было это в первые годы революции. Обрадовавшись, что хозяин дома сбежал, отец, как Микула Селянинович, налетевший на Змея Горыныча,

что есть силы, с топором в руках, нажал на огромную, высотой в три с лишним метра и длиной в четыре, капитальную кирпичную стену, разделявшую две комнаты, и один, без всякой помощи, увеличил таким образом свою мастерскую (только не дошло бы это мое признание до нашего домоуправления). Можете себе представить, что тогда творилось в нашей квартире! Но я отклонилась от темы.

Итак, с большим подъемом работал Лентулов на Волге. Утром этюд или акварель, днем картина, вечером этюд или картина. Каждый день он лазил по жигулевским скалам с холстом и тяжелым своим этюдником (мне кажется, что всю жизнь у него только и был этот большой и тяжелый этюдник), и писал эскизы к «Степану Разину». Он изобразил его, конечно, на фоне огненно-красного заката. Свет его заливает всю картину. Сам Степан Разин стоит в середине, по обе стороны лежат его отдыхающие товарищи, внизу, за утесом под горой, видны бескрайние просторы Волги. Тема, однако, хоть и передает ухарство и раздолье ватаги Степана Разина, решена несколько театрально. Степан Разин стоит подбоченясь, как отец на своем раннем автопортрете, лицом же он похож на Александра Пирогова, который пел Разина в постановке отца. Картина эта очень характерна для понимания образа самого Лентулова.

Я же больше люблю другую его большую вещь, написанную в Марквашах. Это «Закат на Волге» (ГТГ). Она очень самобытна и крепко написана. Назову еще одну картину, написанную этим летом. Это опять же закат на Волге. Только мотив более интимный и лиричный. На первом плане на берегу Волги — избушка, крытая соломой, а позади нее горит роскошный пламенный закат, отражаясь в воде. Соломенная крыша вот-вот загорится от этого неумного пламени. К сожалению, я не знаю, где, в каком музее находится эта вещь.

Акварели этого года отличаются той же сочностью и яркостью, что и масло. Акварели Лентулова обычно приравнивают к маслу. Акварелей на Волге написано очень много. К сожалению, у нас их сохранилось мало. «Матрос на корме» и «Утес Степана Разина» ушли недавно в Новосибирский музей, где другие — не знаю.

Волжское солнце привез Лентулов к себе в московскую мастерскую и здесь писал «Степана Разина», а весной написал из окна мастерской восход солнца. Написать солнце прямо в упор с природы он решил после того, как нечаянно, встав очень рано, увидел его буквально сидящим на крыше сосед-

него дома. Он поднял страшный шум, разбудил всех нас, и действительно, я увидела большой шар, который сидел на крыше, заливая все вокруг своими плотными, хорошо различимыми лучами, а крыши были еще влажными от ночной сырости, и утро было еще холодное и темноватое, а небо уже сияло. По образной силе, по смелости живописного решения и богатству оттенков палитры эта вещь кажется мне одной из самых сильных работ художника.

Поймав неожиданно солнце утром, отец принялся ловить его, как жар-птицу за хвост, вечером, и поймал, когда оно сидело на крыше дома перед закатом (из другого окна нашей квартиры). «Закат» получился не менее удачно.



ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕРИОД

Индустриальный период в творчестве Лентулова явление не случайное. Он пришел к этой тематике органично и искренне, и она крепко вошла в его биографию художника.

Лентулов всегда подходил к современной теме творчески, не побуждаемый никакими другими мотивами. Тема возникала как результат глубокого увлечения художника каким-либо новым явлением нашей действительности. Так, заинтересованность реконструкцией Москвы, которую он всегда любил писать (достаточно назвать «У Иверской», «Страстная площадь» или «Старый Бородинский мост»), вылилась у художника в желание вновь выйти на улицы Москвы и писать прямо с натуры «Реконструкцию Манежной площади» или виды новой Москвы с ее мостами, или запечатлеть начало строительства метро с высокими деревянными вышками. Лентулов любил писать Москву, как бы находящуюся в движении и развитии, Москву, меняющую свой облик. В неуклюжих вышках метро увидел художник романтику строительства новой благоустроенной столицы и начал с увлечением писать их на площадях и улицах Москвы, сидя на складном стульчике и отбиваясь от назойливых прохожих. Когда толпа собравшихся за его спиной зевак уже очень ему мешала, отец прибегал к характерному жесту с кистью в руке, кото-

рым он как бы отмахивался от докучавших ему мух. Жест этот был так категоричен, что действовал всегда безотказно. Так написал Лентулов целую серию картин, посвященных строительству метро: «Метро. Лубянская площадь», «Метро на Каланчевской площади», «Строительство метро на Театральной площади» и т. д. Это же увлечение реконструкцией Москвы привело его позже к мысли написать большую картину — «Вид Москвы с Воробьевых гор».

Много раз ездил он для этого (тогда еще на трамвае с несколькими пересадками) на то место, позади которого возвышается теперь здание Московского университета, и написав оттуда эскиз с натуры, водружал в мастерской огромный холст на свой крепкий дубовый мольберт, и этот холст заполнял почти всю мастерскую.

С увлечением работает Лентулов над картинами, посвященными индустриализации, размеры которых как бы соответствуют монументальности темы. Он увидел в индустрии ту красоту нового индустриального пейзажа, который можно и нужно пытаться передать средствами живописи.

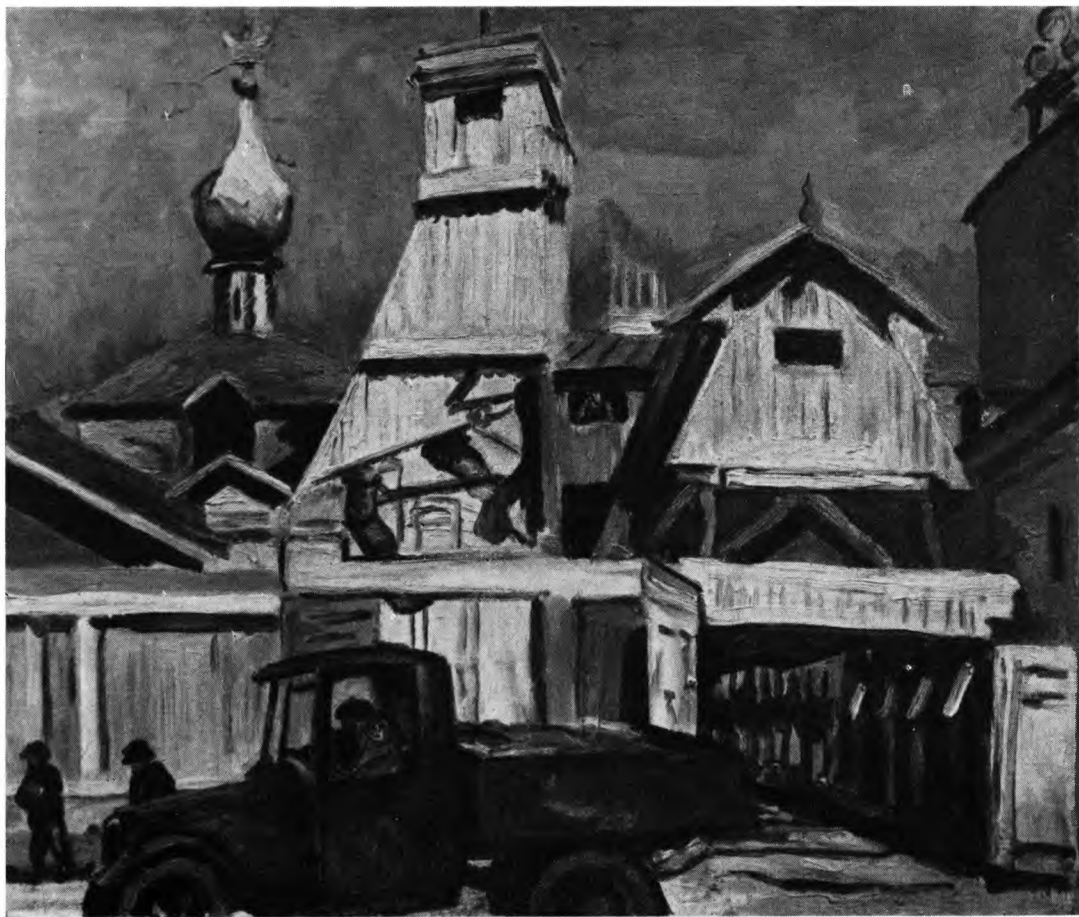
С 1930 года Лентулов совершает поездки по индустриальным центрам страны и по-настоящему влюбляется в заводы, домны и крекинги, в кипящую сталь, в дым и пар, так по-новому живописные.

«Только Советская власть способна на такой размах и такие темпы», — пишет Лентулов из Днепропетровска, куда он поехал писать Днепровскую плотину.

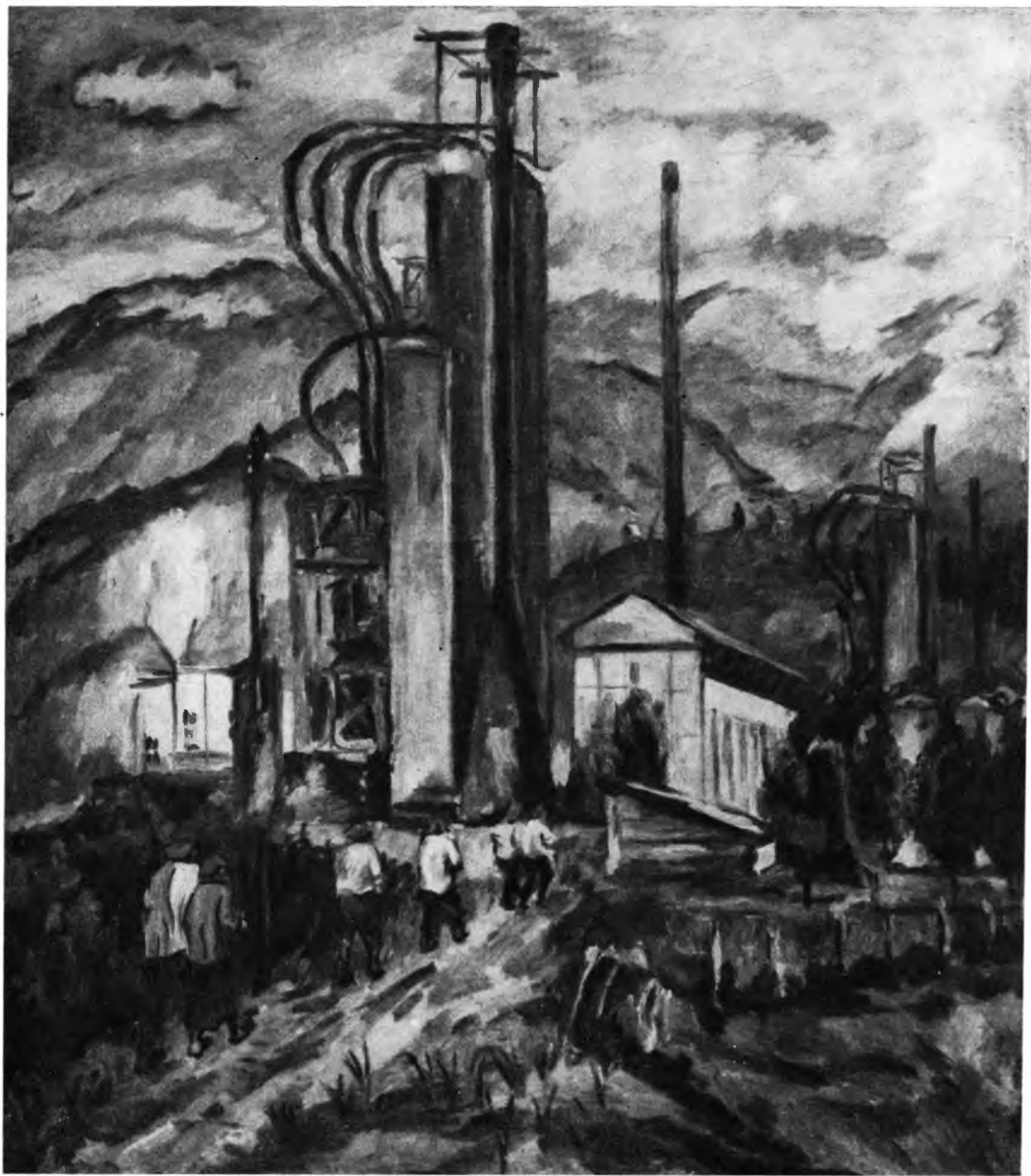
«Я решил ехать в командировку. Первая моя остановка — Днепропетровск. Новая неожиданная картина предстала моим глазам. В первый же день я жадно набросился на работу... Крупнейшие города, колхозы, совхозы, новые промышленные центры — им нет конца и края. Поистине уйма тем для современного художника, который хочет отразить небывалый в истории этап создания и строительства», — писал Лентулов в статье «Встреча с индустрией».

И каждый год он разъезжает по индустриальным центрам. Он был в Днепропетровске и на Днепрогэсе, жил и работал в Донбассе и Азовстали, Новороссийске и Керчи, Батуми и Туапсе, Орджоникидзе и Туле — и отовсюду привозил массу акварелей и работ маслом, а со многих акварелей писал уже в мастерской огромные полотна.

С тех пор натюрмортам и цветам пришлось потесниться и уступить место в творчестве Лентулова гигантским крекингам: «Крекинг нефтепере-



Строительство метро на Лубянской площади. 1936





Крекинг нефтеперегонного завода. 1931

Рабочие нефтеперегонного завода. 1931

гонного завода в Батуми» (192×124) 1931 года, «Порт Туапсе, романтически окруженный густыми облаками, портовыми кранами, подвесными дорогами, причалами и т. д. и т. п.

Нельзя сказать, чтобы мы с мамой были настолько сознательными, что пришли в восторг от нового увлечения отца. И душистый воздух Ялты или Сочи привлекал нас гораздо больше, чем пропитанный цементной пылью Новороссийск, мало подходивший для отдыха. Но каждый раз вид усталого пропыленного, но довольного своей работой отца заставлял нас мириться с нашим местопребыванием. К счастью, он вскоре нашел для нас почти совсем рядом с Новороссийском райское местечко — Мысхако, куда мы сейчас же и переселились, а отец каждый день, несмотря на невыносимую жару, ездил со своим тяжелым ящиком с красками в Новороссийск и возвращался вечером на очень смешном местном поезде — «кукушке», с совершенно игрушечным паровозиком. Пронзительный гудок этого паровозика, хоть и вызывал у нас смех, был очень хорошо слышен в нашем домике, и я спешила отцу навстречу.

Лентулов писал заводы, беря широкий угол зрения. Например, металлургический Керченский завод покорила его своими вечерними огнями, и он писал его с высоты древней горы Митридат через Керченский залив; благодаря этому сравнительно небольшой пейзаж вырос в монументальную картину (Новосибирский музей).

А строительство Азовстали Лентулов взял в кадр целиком и написал большую вещь (1936) размером 120×210,5, всю в розово-голубой дымке, светлую и легкую, что придает ей большую поэтичность.

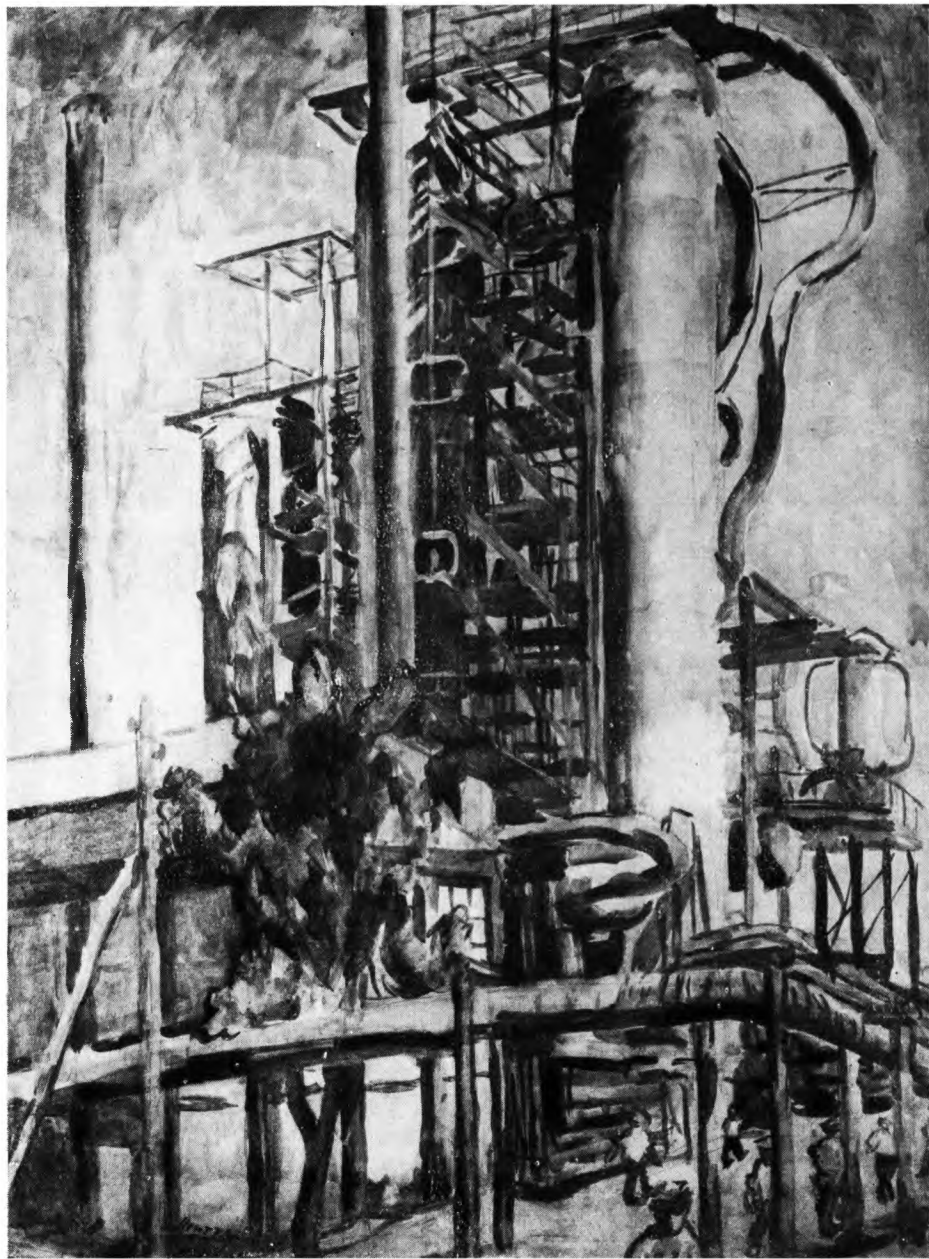
Был у него еще целый ряд очень удачных работ на индустриальные темы, но, к сожалению, мне неизвестно их местонахождение; сохранились лишь репродукции.

В индустриальной тематике Лентулова интересовала не только новая красота индустриального пейзажа, но и люди. Не мертвые портреты приглаженных, позирующих людей, так часто не похожих на самих себя. Его интересовали люди в процессе производства, в пару и дыму доменных печей, охваченные энтузиазмом строительства. В лучших акварелях, по-моему, ему удалось это передать: «Кочегары Новороссийского завода», «Котельщики Керченского завода», «Рабочие нефтеперегонного завода».

Много тем задумал художник, но не со всеми ему удалось справиться. Огромную картину «Рабочие Керченского металлургического завода на



У причала
Новороссийского
завода. 1931



Крекинг
нефте-
перегонного
завода
в Батуми.
1931.

отдыхе» он не закончил. Композиционно вещь была интересна: на первом плане группа рабочих в трусах или раздетых до пояса, с засученными брюками, вытаскивающих огромный невод с рыбой. На фоне — величественная панорама Керченского завода, расположенного на противоположной стороне залива. Также не осуществил художник задуманную им большую картину «Рабочая столовая». Сохранились очень живые наброски с натуры для этой картины.

Я говорю и об этих неосуществленных вещах, чтобы ярче представить общественное лицо художника, который всегда стремился к темам широкого масштаба и современного звучания.

Много картин этого периода экспонировалось у нас и за рубежом. Многие из них после продажи ушли неизвестно куда, и я не могла разыскать их для посмертной выставки. Некоторые вспоминаются по фотографиям, репродукциям или по газетам. Но и то немногое, что сохранилось у нас в музеях, достаточно свидетельствует об этом большом и интересном периоде в творчестве художника, о его взволнованном и искреннем увлечении строительством социализма, и я назвала бы этот период в творчестве Лентулова романтическим.



**ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА
1933 ГОДА**

Большая персональная выставка, да еще приуроченная к 25-летию творческой деятельности,—испытание для художника, экзамен перед зрителем и самим собой, связанный с большими волнениями и большой предварительной работой.

Огромное количество картин, свернутых в рулоны и запиханных на полати в коридоре, которые отец соорудил собственноручно, нужно было набивать на подрамники, реставрировать и восстанавливать их хронологию.

Наконец, вся эта кропотливая работа закончена. Вещи отправлены на Кузнецкий мост, 11, где находился тогда «Всекохудожник» или, как его называли сами художники, «кооператив». Началась развеска. Очень ответственный или, как некоторые говорят, «волнительный» момент. От правильной экспозиции в таком огромном зале, как помещение на Кузнецком, нередко зависит впечатление от всей выставки. В центре зала, над эстрадой висел огромный «Степан Разин», вокруг него — севастопольские работы, по сторонам эстрады — волжские и индустриальные акварели. Тут же «Эмигрантка», женщина, сидящая на диване, окруженная предметами женского туалета, один из которых очень смущал устроителей выставки. Но отец настоял на своем, и «Эмигрантка» осталась висеть. Главная же борьба с тогдашним руководством «Всекохудож-

ника» шла из-за ранних работ. Выставка должна была быть ретроспективной и показать весь сложный творческий путь художника. Лентулов хотел на этой выставке противопоставить два своих периода — первый, дореволюционный, «эпатирующий», и послереволюционный — путь перестройки, поисков новых форм, выражения новой эпохи и новых задач, которые она ставила перед художником. На выставке 1933 года уже был представлен ряд больших тематических полотен — «Рабочий кооператив», «Сбор яблок», «Степан Разин» и огромное количество индустриальных пейзажей и акварелей, включая большие полотна «Азовсталь» и «Крекинг в Батуми».

Художник уверен, что последний период сильнее, и смело показывает ранние вещи тоже большого размера, но они пугают, и вокруг выставки идут разговоры, споры. Отец нервничает, но настойчиво проводит свою линию.

На выставке были и «Звон», и колоссальный «Василий Блаженный», «Тверской бульвар», «Москва», «Женщины с зонтами», два автопортрета: «Le grand peintre» и «Автопортрет со скрипкой» и другие «левые» вещи. Но все это перекрывалось в полной мере более зрелыми реалистическими вещами послереволюционного периода. Ранние работы представляли интерес как бы с точки зрения истории и говорили больше о живописном глазе художника и о его склонности к монументальности и декоративности.

На стенах напротив входа висели изображения огромных индустриальных гигантов — перегонных кубов, подъемных кранов, труб, заводов и людей, эту мощь создающих. В этих вещах бился пульс живой современной жизни, но все-таки служащим «Всекохудожника» было страшно — а что скажет «начальство»?

Есть много людей, которые в зависимости от слухов то обдают при встрече холодом, то рассыпаются в комплиментах. Отец устал и изнервничался. Но «начальство» оказалось совсем не таким страшным.

Правительственную комиссию возглавлял нарком просвещения Бубнов, который приехал на выставку и остался доволен. Победа. Ни одной вещи не снято. Бубнов приехал на другой день еще раз с женой и дочерью. Художника поздравляют, и все клянутся, что ранее предвидели эту победу. А теперь — как примут выставку зрители и собраты по искусству?

Вот что пишет по этому поводу сам художник: «Пока мои вещи стояли у стен и еще не были развешаны, многие художники толпились около них,





с громадным любопытством рассматривая каждую вещь в отдельности. На самом деле, я ведь держу экзамен за 25 лет, в том числе и за «Бубновый валет». А потому вполне понятно мое волнение».

После тяжелой от волнения ночи, когда отец просыпался в холодном поту от снявшихся ему кошмаров, в пять часов утра он больше не выдержал и побежал на выставку.

«Я пришел рано утром, когда еще никого не было, и с лихорадочной быстротой начал примерную расстановку главных картин. Я расставил всего несколько картин: «Москву», «Звон», «Степана Разина», «Ай-Петри» и последнюю большую вещь «Рабочий кооператив», и для меня картина была совершенно ясна. С этого момента я внутри себя был вполне удовлетворен, я, так сказать, прошел самое ужасное и строгое жюри и стал совершенно спокоен. Меня уже не пугали никакие неудачи и не удивили бы успехи. Я оставил на этом предварительную экспозицию и совершенно перерожденный вышел на Кузнецкий мост. Погода была изумительная. Весеннее мартовское солнце со всей щедростью и теплотой вливало в душу какой-то упительный, необъяснимый восторг. Мне казалось, что миллионы трудящихся, наполняющие московские улицы и площади, как миллионы весенних птиц, щебетали, толпились, шли и радовались, ехали в трамваях, бесчисленных машинах, которые шумя, звеня и мелькая стеклами, по зеркальным мостовым неслись мимо строящихся зданий пролетарской всемирной столицы. Мне хотелось сказать людям много слов и поведать всю силу подъема, который наполнял всю мою душу доверху. Я выдержал экзамен!» Какое счастье, что отец мог испытать это чувство удовлетворения, этот глубокий внутренний покой после стольких волнений перед выставкой, когда художник держит экзамен и перед самим собой. И если художник удовлетворен, значит его жизнь, полная мучительных сомнений, поисков, удач и неудач, ошибок и достижений, не была прожита даром. В годы, когда имя отца редко упоминалось и было почти забыто, меня всегда утешали эти строки из его воспоминаний.

Итак, день вернисажа 18 марта наступил. Отец в новом костюме, начищенный и напомаженный, как жертва перед заклинанием или жених перед свадьбой (в зависимости от успеха выставки), уехал раньше.

Нам с мамой велено было приехать позже, чтобы меньше волноваться.

Волнение за отца мучительнее, чем за себя, и кому это знакомо, тот меня поймет. С замиранием сердца приближались мы к Кузнецкому мосту и вдруг увидели очередь. Неужели это очередь на выставку? Так и есть. С трудом протискиваемся в вестибюль. Мест в раздевалке нет, кто-то снимает с нас пальто, и мы попадаем в зал. Шумно и оживленно, и буквально яблоку негде упасть. От волнения у меня стучат зубы. Наконец, отца водружают на эстраду, где происходит официальное открытие выставки. На выставке творилось что-то невообразимое. Кто был на этом вернисаже, может засвидетельствовать, что я не преувеличиваю. Больше такого успеха отцу уже испытать не пришлось. Зрелище, которое представилось моим глазам, было для меня незабываемым. Яркое весеннее солнце безо всякого пригласительного билета ворвалось сквозь огромные витрины в выставочный зал для того, чтобы посмотреть свои дерзко написанные портреты, и осветило кусок ликующей радостной природы. Невольно вспоминались слова Бенуа: «Картины Лентулова поют красками и веселят душу».

На дворе еще только март, а в зале под оранжерейной крышей цвели цветы, лезло из рам на зрителя грубовато-дерзкое солнце, светился розовый от солнца Ай-Петри, победно дымили трубы индустрии, пылала закатом Волга — все ярко, все приподнято, все сливалось в единый мощный живописный аккорд. Как много в этой темпераментной, плотной, размашистой, вольной живописи исконно русского — национального. Точно сам отец был выходцем из ватаги Стеньки Разина.

Я приведу здесь высказывания о выставке самого Лентулова, которые интересны, ибо в них выражено как бы *credo* художника.

Вот что он пишет:

«Пока я вполне успокоен и удовлетворен тем, что мне не стыдно через несколько часов открыть двери жаждущему зрителю, который не будет искать на моей выставке ни сладких пейзажиков, ни пошлых банальных ландшаптиков, ни цветов, до иллюзии старательно размалеванных, ни радостных, солнцем залитых, с коровинской хваткой, разгильдяйских этюдов. Это уже залог того, что зритель на моей выставке — это не просто обыватель, ротозей, а это зритель, вооруженный до зубов, готовый сразиться за высокую форму искусства, ведущего человечество к завоеванию новых познаний, новых ощущений и удовлетворения высшего порядка. Вот ряд севастопольских этюдов... Эта правда о Севастополе значительно выше



Парусное судно. 1930



Пристань в Сухуми ночью. 1934

и сильнее натуралистической подражательной правды. Эта правда говорит языком искусства. Она рождает новые аспекты видения, и она не дает искусству стоять и топтаться искони веков на одном месте, превращая его в аморфное состояние. Когда искусство теряет силу своего бытия, оно пригодно только висеть в золоченой рамке, засиженной мухами, на стене какого-либо чудака-любителя и собирателя картинок, старательно обрамляющего свои добросовестно до сухоты и скуки заделанные вещи».

К 12 часам стал собираться народ, и к 2 часам зал уже не вмещал больше публики. Очередь была на улице, что в свою очередь собрало большое количество народа около громадной арки-окна, через которую были видны часть выставки и битком набитый зрителями зал. Непосвященные прохожие недоумевали, чему приписать это торжество.

После официального открытия выставки Лентулов также выступил с ответной речью, в которой он призывал молодых художников больше отображать живую жизнь и писать городские пейзажи социалистической столицы — Москвы.

«Я совершенно не мог добраться до двери, ведущей в соседнее помещение «Кооператива». Поздравления, рукопожатия, выражения восторга. Все это было в таком количестве, что я без преувеличения скажу, что у меня кружилась голова, не, как говорят, от успеха, а от физического состояния, и пот с меня лил градом... Основным содержанием всех комплиментов, поздравлений и просто замечаний было утверждение, что «давно уже не приходилось видеть столь яркую, сочную и жизнерадостную выставку, как ваша», «что ваши вещи есть подлинное настоящее искусство, эмоционально насыщенное и актуальное». Народ не расходился почти весь до самого конца, когда уже прозвонил звонок о закрытии».

На выставке, кроме художников, было много актеров, таких, как Мейерхольд, Пирогов, Козловский, Жаров, Райх и, конечно, Алиса Коонен и Таиров. Помню, как восхищался выставкой бурный Мейерхольд, который особенно подружился с отцом после вечера у писателя Пильняка. Больше всего ему понравилось «Солнце на крыше. Восход», и он требовал, чтобы отец подарил ему это солнце в знак дружбы.

После официального чаепития в помещении «Всекохудожника» вечером у отца собрались друзья и, как говорится, веселью не было конца.

Как важно устройство таких больших ретроспективных выставок, где художник, как композитор, получая в свое распоряжение оркестр, может

исполнить свою программу целиком, с начала и до конца, как он хочет сам, а не по кусочкам, как это делается на сборных концертах или сборных выставках, где художник имеет возможность представить лишь несколько, а то и одну картину.

Интересную статью о творчестве Лентулова написал после выставки Игн. Хвойник «Обогащение палитры. На выставке Аристарха Лентулова» («Советское искусство», 2 апреля 1933 г.). Приведу из нее небольшой отрывок:

«Бесспорная эмоциональность, которой выставка сразу и решительно покрывает зрителя, излучается от напряженности живописного ощущения мира на лентуловских холстах. Но сказать о Лентулове, что он живописец и при этом подъемного, мажорного строя, значит в сущности повторить трюизм. Эту черту он разделяет с другими своими товарищами по «Бубновому валету»... Все они красочники-оптимисты, художники широкого дыхания, люди крупной и здоровой породы. Это в равной мере относится и к Кончаловскому, и к Машкову, и к Куприну. Но среди них Лентулов — самый темпераментный, самый непосредственный по свежести живописной передачи образа, по разнообразию цветовых тональностей.

Его живопись прежде всего — очень яркое и очень сложное богатство сверкающих плоскостей, связанных друг с другом не осторожными, вкрадчивыми переходами тонов, а гармонией созвучий и диссонансов в стык сдвинутых цветовых участков. От этого они приобретают особую напряженность и чистоту звучания...

О цвете лентуловских картин, особенно же первого периода, уместно говорить языком музыкальных терминов и уподоблений. Здесь тона его красок звучат полным, приподнятым, порой оглушительным голосом, но неизменно чистого и прозрачного тембра...

Выставка показывает, как в последующей череде новых, более трудных творческих задач их художественное решение достигается в борьбе мастерства с избыточностью темперамента, в одолении бурного порыва ясностью и гармонией более уравновешенных эмоций, углубляющих музыкальное восприятие образа. В этом смысле «Звон» перекликается с тонкими севастопольскими пейзажами последнего года (1932). От солнечных пурпурно-лиловых волжских пейзажей — к севастопольской серии и от лубочно-яркого «Степана Разина» — к «Рабочему кооперативу», благородному по цветовой гамме...»

Устройство такой большой выставки часто удается художнику только раз в жизни. Больше такой возможности Лентулов не имел. Его дальнейшие выставки в Доме писателей и ЦДРИ в 1941 году, почти перед самой войной, не были ретроспективными и представляли только работы последних лет. А на посмертной выставке мы не смогли, к сожалению, представить целый ряд работ, характерных для раннего творчества отца, так как многие из них ушли бесследно, а многие были в плохом состоянии и требовали большой реставрации, да и помещение не могло бы вместить такие большие полотна. Все это и заставило меня описать более подробно выставку 1933 года.



ТЕАТР

Яркая декоративная живопись раннего Лентулова и его любовь с детских лет к сценическому искусству привели его в театр почти в самом начале творческой деятельности. Он работал в театре, конечно, с перерывами, всю свою жизнь. Первой его постановкой были «Виндзорские проказницы» Шекспира в Камерном театре в 1915 году. Последней работой — пьеса Ромашова «Со всяким может случиться» в Ульяновске, в 1942 году, во время войны.

Лентулов работал с такими режиссерами, как Таиров, Дикий, Завадский, Бабочкин, Станиславский, Плотников, Бирман. Он сделал эскизы декораций и костюмов к двадцати спектаклям. «Надо сказать, что все мои постановки есть выражение и подчас прямое перенесение моих живописных принципов на сцену», — пишет Лентулов в статье «Как я работал в театре» (журнал «Театр и драматургия», 1936 г.). К сожалению, небрежность отца к эскизам и макетам, которые после осуществления постановки казались ему уже как бы сделавшими свое дело и ненужными, привели к тому, что очень многие работы для театра не сохранились. Кроме того, эскизы и макет по закону становились собственностью театра и там также нередко пропадали. Много погубило и во время войны. К счастью, сохранились некоторые эскизы костюмов к «Демону», которые

были приобретены Государственной Третьяковской галереей и Государственным центральным театральным музеем им. А. А. Бахрушина. Сам Лентулов их очень любил. Они экспонировались и на посмертной выставке в 1956 году. Мне кажется, что эти пять или шесть эскизов костюмов могут рассматриваться как самостоятельные художественные произведения.

Обидно, что такой большой раздел в творчестве художника, как театр, мало сохранился. Но и остатки составили довольно обширную часть выставки.

Итак, свою театральную деятельность Лентулов начал постановкой «Виндзорских проказниц» в молодом тогда Камерном театре, созданном Александром Яковлевичем Таировым.

«Фигура Фальстафа, — пишет Лентулов, — на фоне полуфантастического замка в Виндзорском парке и яркость костюмов, строго выдержанных в стиле шекспировского времени, была подана с особой, присущей этому образу балагура и повесы, яркостью.

В спектакле «Виндзорские проказницы» занавеса не было. Мы его совсем отменили. Вместо занавеса стояли ширмы, пестрые и ярко расписанные фигурами персонажей спектакля. Эти ширмы, с одной стороны, как бы предваряли действие спектакля, а с другой — интриговали зрителя и заставляли его с интересом ждать самого действия».

К сожалению, состав актеров, по свидетельству Лентулова, не был достаточно высок, самого Фальстафа играл актер среднего дарования, и поэтому спектакль был больше работой художника и режиссера, чем актера, так как последние штрихи были сделаны самим Таировым.

Результатом этой постановки были знакомство и дружба Лентулова с Таировым и прекрасной русской трагической актрисой Алисой Коонен, которые с тех пор стали часто бывать у нас.

Помню, как я, будучи еще совсем маленькой девочкой, влюбилась в Коонен, увидев ее на сцене и услышав ее необыкновенный красоты голос. После этого я считала ее созданием неземным, была счастлива, когда она к нам приходила, и тщательно следила за тем, чтобы мама не предложила ей какой-нибудь грубой земной пищи.

Особенно охотно бывал у нас Александр Яковлевич в начале революции, так как помимо разговоров об искусстве у мамы всегда находилась для него



чашка кофе и даже сухарики, что было тогда большой роскошью. Сами они буквально голодали, так как все средства и их собственное жалование шли на поддержание театра и актеров.

Через пять лет судьба вновь соединяет Таирова и Ленгулова в совместной работе. На этот раз их приглашают ставить оперу А. Рубинштейна «Демон» в оперном театре Московского Совета, позднее филиале Большого театра. Мне хотелось бы привести здесь более подробно слова самого Ленгулова, так как спектакль этот наделал в свое время много шума.

«Помню, я и Таиров очень долго нащупывали тот стиль и форму, которых требовал этот поистине фантастический спектакль лермонтовской поэмы о прекрасной Тамаре, пропитанный восточно-кавказской поэзией цвета.

Этот спектакль был в то время особенно знаменателен, так как это была первая брешь, пробитая в затхлой рутинной обстановке оперной вампуки, царившей в нашем дореволюционном Большом театре.

Я помню, незадолго до «Демона» в художественном совете театра было заседание, на котором присутствовали Станиславский, Немирович-Данченко, Таиров, Комиссаржевский и целый ряд других деятелей искусства. Я в своей речи там заявил, что для того, чтобы театр сдвинуть с мертвой точки, необходимо в нем бросить бомбу. Постановка «Демона» именно и была той бомбой, которую я предложил бросить.

Этот спектакль сочетал очень скупую условную выгородку, так как фантастическая поэма Лермонтова не укладывалась в представлении художника в традиционную условно-натуралистическую форму оперного спектакля. и очень реальные и яркие детали в виде кавказских ковров, посуды, оружия и костюмов, которыми эта форма была заполнена.

С двух сторон сцены находились постоянные места: с левой стороны — ангела, с правой — демона. Оттуда с высоты взирали они на картины реального мира, развертывавшиеся перед ними. Когда появлялись демон и ангел, вся сцена погружалась в темноту, а их фигуры освещались прожекторами, цвет которых зависел от настроения данной сцены.

Место демона было сложной ступенчатообразной формы черного цвета, что давало возможность актеру, обнаженному, принимать различные позы, как бы царя в каком-то фантастическом пространстве. Демона пел артист Болотин, обладавший красивой фигурой «геркулесова сложения».

Только единственный раз спускался Демон со своего места к Тамаре, приближался к ее ложу и целовал ее смертельным поцелуем. Во время его

спора с ангелом за душу Тамары она медленно поднималась по лестнице в длинном темно-золотом одеянии с четками в руках и исчезала».

Многое из этого спектакля я запомнила, хотя мне было лет пять, так как меня часто брали с собой. А Юдину, который пел Синодала, я даже осмелилась сказать, что на сцене он красивый, а в жизни совсем некрасивый, на что он всерьез обиделся, а мне попало.

В день премьеры отец и Таиров безумно волновались, и в случае провала (конечно, в шутку) собирались купить билеты и удрать в Петроград.

«Но совершенно неожиданно,—пишет Лентулов,—спектакль имел грандиозный успех. После первого же акта исполнителям и нам с Александром Яковлевичем были устроены грандиозные овации. С. И. Зимин, бывший тогда директором этого театра, говорил, что он не помнит таких оваций за 25 лет, даже при участии Шаляпина.

Я честно скажу, что в этот спектакль я вложил все, что было мне отпущено моей живописной природой».

Макет «Демона» и эскизы костюмов экспонировались в 1925 году на международной выставке театрального искусства в Париже и получили «Гран-при».

Следующей постановкой Лентулова были «Сказки Гофмана» Оффенбаха в бывшем театре имени В. Ф. Комиссаржевской с режиссером Ф. Ф. Комиссаржевским, братом актрисы.

«Весь спектакль я с упоением строил только исключительно на мелодии баркаролы. Я весь был пропитан этой музыкой и поэзией Гофманиады. По ночам я видел какие-то фантастические сны с движущимися сказочными городами, голубыми гротами и лагунами, с исполинским мостом, перекинутым через моря. Спектакль был выдержан в голубовато-розовых цветах, слегка скошенных формах декораций, что придавало ему особую фантастичность. Условные декорации с изображением палаццо Венеции, палаццо Дожей и колонны с крылатым львом во время мелодичных звуков баркаролы приводились в движение и менялись на другие декорации, изображавшие площадь Сан-Марко, Компаниллу и Понте-Риальто. Все это происходило в ритме музыки баркаролы. Это были те движущиеся города, которые мне снились. Костюмы были яркие, но также мелодичны. Особенно удался костюм Стеллы — он очень вязался с очаровательным пением Барсовой.

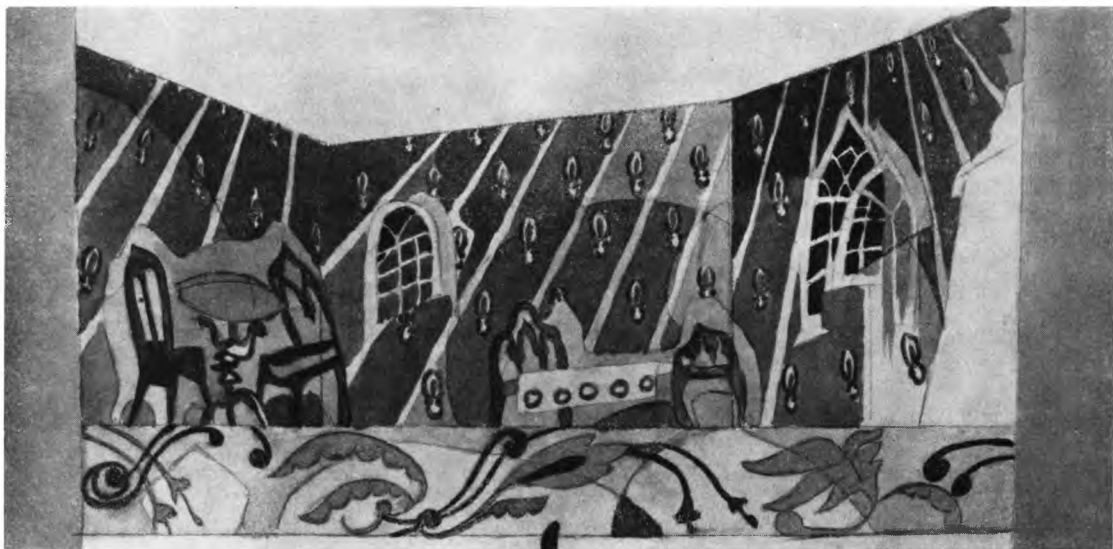
Следует отметить единый стиль грима с темными, покрытыми синим цветом глазницами, что придавало особую остроту гофмановской фантастике.

не без инцидентов обошелся и этот спектакль. Один из инцидентов был как раз с Барсовой. Она доходила до истерики, не желая гримироваться по моему эскизу. Зато потом и до сих пор она не может без восторга вспомнить свой грим в «Сказках Гофмана».

Я помню этот спектакль. Он действительно был сказочен и фантастичен. Прекрасна была юная Барсова в нежно-розовом платье с темно-синим гримом под глазами, напоминавшим карнавальную маску, что придавало глазам особую выразительность. Помнюдвигающиеся под музыку декорации пейзажей Венеции с ее дворцами и мостиками и фантастическими красками, которые производили впечатление меняющихся, как во время поездки на гондоле. Все свои впечатления от этого города постарался передать Лентулов в этом спектакле. Подумать только, сколько энергии и даже просто физической силы нужно было художнику, чтобы написать самому все декорации. Помню огромное, во всю сцену венецианское окно на фоне яркого темно-синего вечернего неба. Интересны были костюмы, выдержанные в стиле времени, с элементами фантазии самого художника.

Лентулов всегда делал эскизы костюмов сам, никогда не поручая этого другому художнику или помощнику, так как они являлись неразрывной и не менее важной, чем декорации, частью колорита и образа всего спектакля в целом. Он создавал костюмом и гримом образ персонажа и поэтому, изучая эпоху, всегда привносил элементы обобщения или гиперболы, нередко жертвуя достоверностью за счет сценической выразительности. Так создавал он костюмы к «Демону», «Виндзорским проказницам», «Испанскому священнику», «Благочестивой Марте» и другим спектаклям. Нередко и костюмы художник расписывал красками как картины.

Недавно совершенно неожиданно для себя я прочитала воспоминания о спектакле «Сказки Гофмана» Игоря Ильинского. Мне было очень приятно, что этот спектакль производил такое же впечатление и на других зрителей, ибо Ильинский пишет об этом спектакле как зритель. Осталось так мало свидетелей ранних постановок Лентулова, что я осмелюсь привести здесь кусочек из воспоминаний Ильинского, посвященный «Сказкам Гофмана». «Сказки Гофмана» были лучшей постановкой Ф. Ф. Комиссаржевского за этот сезон. О «Сказках Гофмана» я вспоминаю уже не как участник спектакля, а как благодарный зритель. Мы, молодые актеры, по нескольку раз слушали и смотрели чудесный спектакль, получая истинное наслаждение.



Занавес к «Сказкам Гофмана». 1918—1919

Спектакль этот входит в число тех немногих сценических явлений, виденных за мою жизнь, за которые можно беззаветно любить театр, тот театр, в котором впечатление и эстетическое наслаждение получаешь в целом, как от симфонической музыки...

Эти спектакли для меня наперечет: «Маскарад» у Мейерхольда, «Принцесса Брамбилла» у Таирова, «На дне», пьесы Чехова и «Синяя птица» Метерлинка в Художественном театре, «Принцесса Турандот» у Вахтангова, «Велий рогоносец» у Мейерхольда, может быть, и «Дни Турбиных» в МХАТ. «Сказки Гофмана»... могут быть внесены в этот блестящий список. В этой опере Э.-Т.-А. Гофман, фантаст и романтик, был удачно дополнен музыкой Оффенбаха, в которой чувствуются проникновение в произведение Гофмана и глубокая любовь к нему композитора.

Такое же проникновение и любовь к творчеству Гофмана и Оффенбаха нашлись у Комиссаржевского и художника Лентулова.

Лентулов создал незабываемые декорации. Своеобразная романтика и фантастика Гофмана были отражены в неповторимых декорациях. Не было дорогостоящих материй, шелков, тюлей, парчи и прочего богатства. Обык-

новенная бязь, из которой шились костюмы, была расписана художником. Обычные декоративные холсты висели на сцене. На них было прорезано большое окно мансарды, сквозь которое лился лунный свет на прозрачные декорации. Окно было прорезано криво и давало впечатление кривой, убогой мансарды, пустой, несколько холодной в своей фантастической театральности. Все действие оперы шло как бы через призму кривого зеркала, выдуманной гофмановской жизни, сказки для взрослых.

Надо добавить, что исполнители были на высоте. Это молодые Барсова. Озеров, Политковский».

Как-то раз Лентулов в числе некоторых других художников-живописцев был приглашен к одному музыкальному критику на вечер со Скрябиным, который хотел проверить на художниках верность своей теории идентичности цвета и звука. Представьте себе полумрак гостиной. За роялем сидит маленький, худой и нервный человек. Он сосредоточен, но взволнован. Нервные руки бегают по клавиатуре. То ли это экспромт, импровизация, то ли заранее выбранные места из уже написанных произведений? Звуки музыки завораживают. Но гости чувствуют себя принужденно и неуверенно. Иногда они смущенно переглядываются.

Время от времени, проиграв тот или иной музыкальный кусок, Скрябин оборачивается и спрашивает присутствующих сердито и отрывисто: «Какой цвет вы видите?» Гости молчат. Страшно ответить не попадая этому убежденному в своей правоте фанатику. Наконец, кто-то неуверенно произносит: «Синий». «Нет, зеленый», — резко бросает Скрябин, и его маленькие глаза шуряются от раздражения. Лентулов несколько ошарашен тем, что художник называет цвета наугад и не попадая, что только раздражает и даже злит Скрябина. Казалось, это так просто. И Лентулов нервничает и волнуется не меньше самого Скрябина, боясь ошибиться и почувствовать не тот цвет, который хочет вызывать в ощущении художников Скрябин. «А сейчас, что за цвет вы ощущаете?» Скрябин опять играет, на этот раз что-то светлое, мажорное. Бесспорно, эта музыка вызывает ощущение красного, ярко-красного цвета. «Красный», — кричит Лентулов. Сомнений быть не может — теория Скрябина восторжествует. «Малиновый», — произносит Гончарова. «Нет. Вы не угадали. Неужели вы не чувствуете, что это желтый цвет и только желтый, а вот это красный». И он играет другой кусок. Действительно, как могли они ошибиться, ведь вот настоящий красный цвет. Но вот Скрябин играет что-то другое, и гости опять тщетно пытаются верно наз-

вать свои цветовые ощущения. Иногда это им удается, но чаще они попадают впросак и вместо лилового называют синий, вместо розового — голубой. Скрябин недоволен. Точного единства в ощущении цвета достичь не удалось. Законы перевода музыкальных звуков в цвет не установлены. Но Скрябин твердо верит в то, что они существуют. Этот вечер произвел очень сильное впечатление на Лентулова. Мысль о тождественности звука и цвета долго волновала художника, влюбленного и в то и в другое.

И вот в 1923 году он получает предложение дать цветовое сопровождение к скрябинскому «Прометею». Вернее, написать задник для Большого театра, на фоне которого будут выступать оркестр и хор, исполняющий эту поэму. «Прометей» должен был исполняться в дни октябрьских торжеств хором и оркестром Большого театра под управлением дирижера Купера. Вот что пишет об этом художник:

«Всем известна теория Скрябина о спектральной аналогии цвета со звуком. Эта самая теория и послужила идеей создания такого фона, на котором был бы сыгран «Прометей». Работа эта была поручена мне. В то время я числился одним из самых модных художников, и мне сыпались со всех сторон различные предложения, наносившие большой ущерб основной работе по живописи. Алексей Николаевич Скрябин при жизни отмечал меня как художника, ближе всех отвечающего его цвето-музыкальной идее».

Правда, Лентулов на основе неудачного экспериментального вечера со Скрябиным разуверился в существовании каких-либо точных законов тождественности звука и цвета, но то, что определенный характер музыки может вызвать определенное цветовое впечатление, и это впечатление в свою очередь может усилить воздействие музыки, казалось ему бесспорным. С вдохновением расписывает Лентулов огромный задник для «Прометея». Но ведь музыка меняется, а цветной занавес остается все время одним и тем же. Лентулову приходит в голову освещать этот занавес различными, в зависимости от музыкальных моментов, цветными прожекторами, которые дали возможность художнику, конечно субъективно, как бы написать цветовую партитуру этой музыки. Эта задача страшно увлекла Лентулова, и он носился по всем этажам театра и устанавливал соответственно своей партитуре прожектора с различными фильтрами и репетировал вместе с оркестром свою цветовую партию.

«Эскизы для фона, сделанные мною, были одобрены художественным советом, в котором тогда находились Станиславский и Немирович-Данченко.

Этот фон был проникнут духом музыки «Прометея» и представлял из себя ослепительное зрелище, испещренное узором транспарантов, которые включались и выключались реостатом по мере смены музыкальных кусков «Прометея». Оркестр из ста человек музыкантов и стольких же певцов был одет в специальные костюмы, напоминавшие средневековые студенческие блузы и береты». Об этом зрелище Александр Васильевич Куприн, большой декоратор, совершенно не использованный нашими театрами, в своих воспоминаниях пишет, что Лентулов понимает музыку Скрябина и что он, Куприн, никогда и нигде ничего подобного по яркости и силе не видел. Режиссером этого концерта был Немирович-Данченко.

В 1924 году Лентулов ставит «Незнакомку» Блока в театре «Питореск». Некоторые эскизы и костюмы к этому спектаклю сохранились и были показаны на выставке в 1956 году.

Следующей постановкой была «Сильва» Кальмана с прекрасной Сильвой — Адой Ребоне в Экспериментальном театре (позднее филиале Большого театра). Сам Лентулов отмечает удачное разрешение первого акта, изображавшего золотой зал с огромной лестницей посередине, по которой спускались танцующие чардаш девушки и на которой появлялась впервые Сильва и медленно, окруженная поклонниками, спускалась в танце в зал.

Спектакль ставил режиссер Лапицкий, назначенный тогда директором Большого театра. При нем же поставил Лентулов в Большом театре балет «Миллион Арлекинов», где им были введены объемные декорации в виде балюстрады и лестницы, которую балетмейстер Рябцев, режиссировавший этот балет, использовал для балетных мизансцен. Работать под руководством Лапицкого художнику было очень трудно, так как он, по словам Лентулова, «отвратительно относился к работе художника и признавал картины лишь тогда, когда ими необходимо закрыть дыру прорвавшихся обоев на стене».

Тогда же поставил Лентулов оперу «Плач Рахили» (в филиале), которая успеха не имела. Один музыкальный критик писал в рецензии на эту оперу о том, что ему жаль труд режиссера, художника и певцов, пропавший даром, ибо опера скучна и неинтересна.

В 1925 году вновь на сцене филиала Лентулов ставит с режиссером Диким оперу «Степан Разин» композитора Триодина. Тема эта очень близка природе художника, и он работал над ней со все большим увлечением, но к сожалению, несмотря на то, что этой одной из первых советских опер уделяли



Эскиз декорации «Жар-птица». 1919—1920

большое внимание, она была так скучно написана, что ни яркая постановка, ни прекрасно певший Разина Александр Пирогов, ни интересно поставленные Диким массовые сцены не могли спасти оперу. Эскизы декораций и некоторые костюмы к этому спектаклю сохранились. «Я помню,—пишет Лентулов,—нам с Алексеем Денисовичем не нравились шаблонные приемы балетных парочек, приготовленные для оперы Рябцевым, и я предложил поставить балет самим, не прибегая к помощи балетных профессионалов. Сначала это всех ошеломило и напугало, все охали и ахали, что мы не умеем танцевать, но нам так удалось расшевелить всех, наши артисты и хористы развели такой пляс, что на сцене стоял стон. Это было единственное место в опере, которое вызывало бурные аплодисменты всего зала». С балетной труппой Большого театра Лентулов осуществил три постановки в театре «Аквариум»: «Половецкий пляс», «Окно Арлекина» и «Жар-птицу» Стравинского.

Два маленьких эскиза к «Жар-птице» у нас случайно сохранились. Они очень интересны. Это настоящая фантастика русской сказки.

«Изумительной в своем роде была работа с Константином Сергеевичем Станиславским над оперой «Золотой петушок»,—пишет Аристарх Васильевич. — Я знал, что Константин Сергеевич очень неподатлив ни на какие новшества в смысле оформления спектакля, но, несмотря на это, согласился работать. Мне просто интересно было поработать с великим режиссером. Оперу должны были ставить два художника — я — первый и третий акты и второй акт — шатры Шемаханской царицы — Сарьян. Вначале Константин Сергеевич был очень увлечен моими макетами, особенно деревянным бревенчатым городком, но потом, когда Сарьян прислал макет второго акта, сделанный очень красиво в лимонных тонах, Константин Сергеевич перешел на его сторону, и так как мои макеты и макеты Сарьяна совершенно несовместимы, перевес был на стороне Сарьяна. Я же считаю, что макеты, сделанные мною для «Золотого петушка», были лучшим из всего, что сделано мною вообще на сцене».

Следующей постановкой Лентулова в театре был «Испанский священник» Флетчера — спектакль, который по праву можно назвать большой удачей художника. В 1936 году на Международном театральном фестивале в Москве спектакль получил первую премию. Еще до фестиваля не было кажется в Москве ни одной газеты или журнала, которые не писали бы об этом спектакле. В этом спектакле, как в свое время в «Демоне», сочетались условные формы выгородки на вертящемся кругу, обрамленные постоянной аркой вместо кулис, с яркими реалистическими деталями в виде фламандских натюрмортов из овощей — красного перца, баклажан, связок лука; фруктов — дынь, винограда, персиков, бананов; рыб и прочей снеди. Все это располагалось на деревянных столах, в корзинах, подвешивалось к потолку и уютно «обживало» декорации. Это соединение не было чем-то эклектичным, а, наоборот, все органично сочеталось, делая спектакль легким, изящным, современным и вместе с тем вполне реалистичным. Вот что пишет об этом критик М. Загорский: «Художник А. Лентулов дал очень убедительный макет условной Испании, в котором много света, а С. Бирман оживила его хороводом театральных масок, за которыми ясно ощущаешь все же живую плоть и кровь сценических образов. Этот вид театрального реализма, в котором нет ничего натуралистического и где все празднично, ярко и приподнято, но не оторвано от земли. Таким и был театр времен Шекспира.

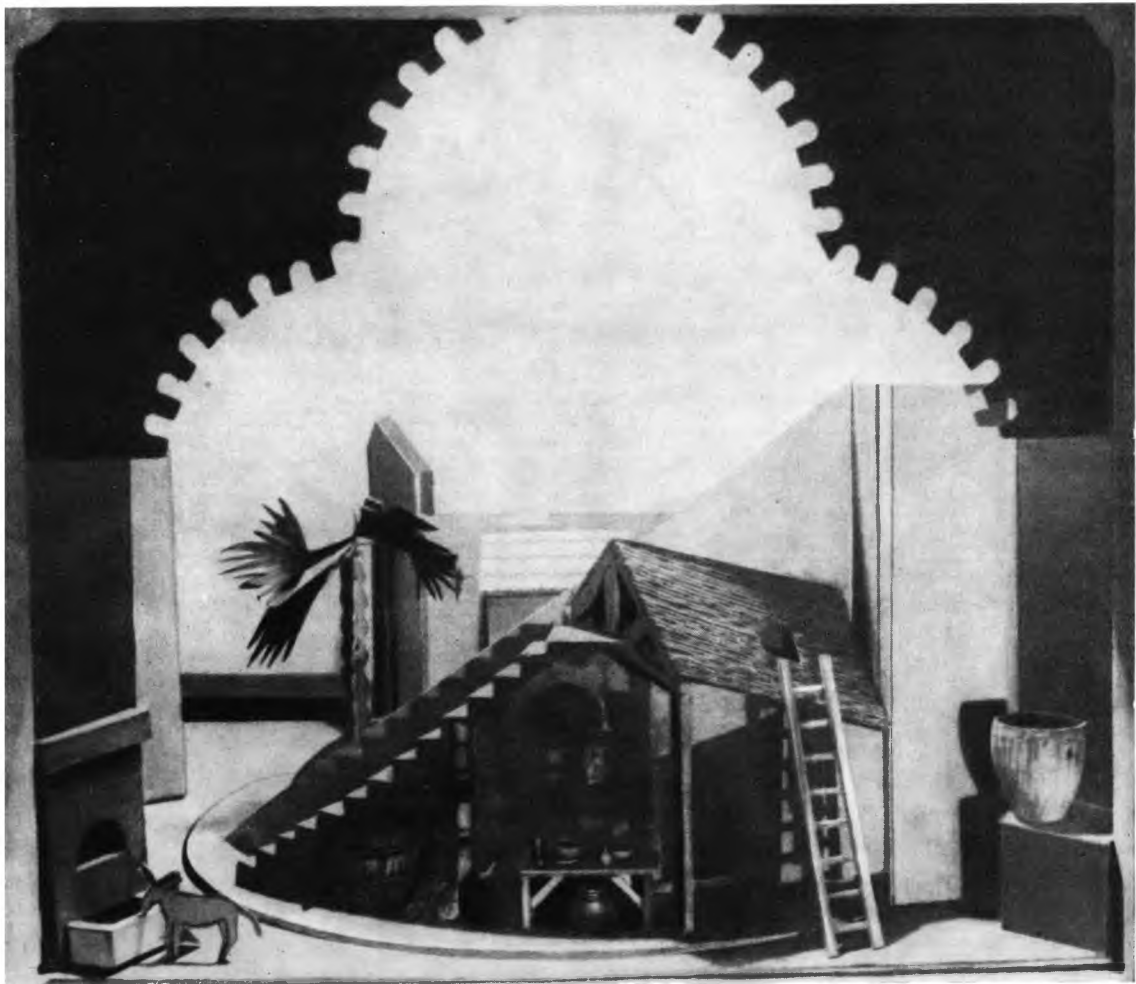


Фото макета «Испанский священник». 1934

Вращающаяся площадка давала возможность использовать каждый уголок, превращая его в комнату какого-нибудь персонажа, а мостики, переходы и выходы с балкона прямо на крыши зданий давали возможность построения разнообразных и эффектных мизансцен. Действие разворачивалось одновременно вверху на крыше и внизу. Так, очень смешной разговор священника и пономаря о болезнях и смерти, к сожалению, редко посещающих их приход, происходил во время движения круга, они шли как бы по улицам города и заканчивали разговор на мостике с перилами, соединяющем две декорации.

Амаранта (Гиацинтова) целовалась со своим возлюбленным, перелезая со своего балкона на крышу соседнего дома.

Актеры играли так хорошо и заразительно, что зал смеялся на этом спектакле почти непрерывно. Костюмы были также удачны. Особенно костюм Амаранты, который очень шел Гиацинтовой, исполнявшей эту роль с блеском и изяществом. И режиссура Бирман и ансамбль актеров — все удачно в этом спектакле, так хорошо и по-современному передававшим «бодрый и смелый, дерзкий и свободолюбивый дух Возрождения». Я помню очень интересный тюлевый занавес с огромной аппликацией-натюрмортом, который спускался в антрактах, но увы, ни макет, ни эскизы занавеса не сохранились. В Театральном музее им. А. А. Бахрушина находятся только фотографии макета и несколько костюмов к этому спектаклю, которые, к сожалению, не могут дать о нем полного впечатления.

В 1937 году Лентулов работал с режиссером Завадским над пьесой «Дни нашей жизни» Леонида Андреева для нового огромного театра в Ростове-на-Дону. Ряд эскизов к этому спектаклю сохранился и был экспонирован на выставке. К этому же времени относится постановка «Благочестивой Марты» Тирсо де Молина в театре Ленсовета под руководством А. Плотникова. В нем стремился повторить Лентулов свои юношеские грезы о прекрасных городах и применить метод двигающихся во время действия декораций, что он делал когда-то в «Сказках Гофмана». Я помню красивый мостик на фоне городского пейзажа, но не помню точно, удалось ли Лентулову менять декорацию во время действия. Возможно, что технические возможности небольшой сравнительно сцены не разрешили это осуществить.

В это время, когда Лентулов работал почти одновременно над несколькими постановками («Соловей-разбойник» в ТЮЗе и эскизами к «Коломбо» Мериме для театра Ленсовета), к нему в мастерскую явился скромный

молодой человек по фамилии Бабочкин и стал усиленно приглашать его ставить с ним пьесу молодого начинающего драматурга «Кубанцы».

Отец, перегруженный работой, наотрез отказался. И скромный молодой человек, опечаленный и разочарованный несколько сухим приемом (вообще, не свойственным Лентулову), медленно спускался вниз по лестнице. Здесь его встретил возвращавшийся домой мой муж, работавший в кино, который сразу узнал знаменитого актера Бабочкина, игравшего бессмертного Чапаева. Он догадался, что Бабочкин заходил к отцу и опрометью влетел к нему в мастерскую с вопросом, зачем к нему приходил Чапаев. «Как, Чапаев?!» — воскликнул изумленный Лентулов, только недавно видевший этот фильм и влюбленный в Бабочкина, но не узнавший его в жизни. «Вернуть его, вернуть! — закричал отец. — Я буду с ним работать, что же он мне сразу не сказал, что он «Чапаев!»

Так началась дружба Лентулова с Бабочкиным. К сожалению, война помешала их второй совместной работе над «Виндзорскими проказницами». «Кубанцы», кажется, пользовались в Ленинграде успехом, во всяком случае, отец был в восторге от режиссуры Бабочкина и от его умения работать с автором, пьесу которого он значительно улучшил.

Последним спектаклем, осуществленным Лентуловым, оказалась комедия Ромашова «Со всяким может случиться», поставленная в мрачную военную зиму 1941—1942 года, но о ней расскажу в последней главе. Скажу только, что в этом спектакле Лентулову полностью удалось осуществить живописный принцип работы художника в театре. Вот уж поистине — «голь на выдумки хитра». Театр мог предоставить тогда в распоряжение художника только рваные холсты с облупившейся краской старых декораций, и они превращались силою живописи то в клуб, то в комнату героини с веселыми обоями в цветочек, то в паровозное депо.

Так, от нескольких условных первых постановок художник пришел к утверждению реалистической живописи в театре.



С лета 1936 года Аристарх Васильевич занимается строительством загородных мастерских для художников (кооператив «Советский художник»), и сам живет и работает в своей мастерской в Песках.

Здесь художник вновь увлекается пейзажами родной природы средней полосы, натюрмортами, цветами. Но не пышными декоративными цветами вроде роз и пионов, которые пишутся обычно в дорогих хрустальных вазах на столах красного дерева, с кружевными салфетками и апельсинами, а близкими русскому сердцу ромашками («Корзина с ромашками»), скромными колокольцами («Колокольцы лиловые») или просто самыми неприхотливыми букетами полевых цветов. Он изображает их не в вазах, а то в корзине, только что принесенными из леса, то в кувшине, стоящем прямо на земле, среди зелени, где они обычно растут («Полевые цветы», «Букет на земле»), то в простом эмалированном тазу.

Художник как бы ставит перед собой задачу освободить натюрморты с цветами от всякого налета пошлости. Они подкупают своей непосредственной красотой русской природы. Палитра художника делается сдержанной и тонкой, вещи приобретают особую лиричность и теплоту.

Покоем и уравновешенностью веет от «Пейзажа с железнодорожной

В «ПЕСКАХ».

ВОЙНА И ЖИЗНЬ В ЭВАКУАЦИИ



Пейзаж с железнодорожной будкой. 1940

будкой». Ранняя весна чувствуется в цвете зелени, в теплом мягком солнечном свете, пронизывающем картину. Он написан предельно лаконично и просто. Нужно было пройти сложный творческий путь, чтобы прийти к простоте «Колокольцев лиловых» (Киевский музей русского искусства), «Пейзажа с железнодорожной будкой», «Водокачки» (Краснодарский музей), передающей покой русского летнего дня, или «Сарая после дождя» (Государственный Русский музей).

«Живописная осязательность образов, живописность и блеск фактуры, свободное артистическое «обращение» с краской, гармоничность, интенсивность и чувство колорита, общая гармония полотна, умелая и убедительная лепка образов цветом выявились за эти годы в творчестве А. В. Лентулова наиболее показательными и убеждающими своими сторонами», — писал Лобанов о выставке Лентулова совместно с художником Чернышевым и графиком Зелинским в 1940 году в ЦДРИ.

Так умиротворенно и спокойно работал художник в Песках. Зимой же он продолжал активно заниматься общественной деятельностью (президиум МОССХа, ЦДРИ), продолжал писать Москву. Он писал акварелью «Новодевичий монастырь», «Крымский мост», «Церковь в Филях», «Вид Москвы с Крымского моста» и т. д.

Но не только архитектурные памятники привлекали художника. Больше чем старая Москва интересовала его излюбленная тема превращения Москвы в социалистическую благоустроенную столицу. В газете «Вечерняя Москва» он призывал молодых художников уделять больше внимания городскому социалистическому пейзажу и больше писать Москву.

В 1938 году приступает Лентулов к работе над картиной «Вид Москвы с Воробьевых (ныне Ленинских) гор». Вид Москвы с этого места сейчас очень изменился. На том берегу вырос гигантский стадион, на высоком берегу этой стороны появилась гранитная балюстрада, но как история Москвы, я думаю, картина сохранит интерес. Этот огромный холст написан в серебристо-перламутровой гамме, так несвойственной яркой, декоративной живописи раннего Лентулова. Небольно вспоминается здесь его старая Москва 1913 года с наклейками из кусочков цветной фольги. Как мало общего между двумя этими вещами, какой большой и сложный творческий путь прошел художник.

В 1940 году пишет Лентулов портрет арфистки В. Г. Дуловой. Портрет написан в этой же мягкой нежной розово-перламутровой гамме. Поза Дуло-

вой свободна, естественна и вместе с тем импозантно-артистична. Парчовое платье написано плотными, широкими мазками, хорошо передающими тяжелые складки. На репродукции трудно передать сложную живописную гамму — оттенки бело-розовой переливающейся парчи и фактуру выпуклого решительного мазка.

Светлая мягкая гамма этого периода как бы выражает душевный покой художника, его мирный труд, который жестоко оборвался, как и мирный труд всей нашей страны, 22 июня 1941 года.

Вера в нашу победу ни на одну минуту не была поколеблена в душе преданного и честного патриота. Единственно, о чем жалел Аристарх Васильевич, что он, по состоянию своего здоровья, не мог сам с оружием в руках защищать Родину. Это он часто повторял. Долго не хотел верить Аристарх Васильевич, что Москве грозит опасность и не хотел эвакуироваться. Все лето до глубокой осени 1941 года провел он у себя в Песках. Часто у нашего забора собирались песковские художники во главе с Лентуловым и Ю. Пименовым и обсуждали события дня. Собирались художники по вечерам у Аристарха Васильевича в его огромной мастерской у печки и находили уверенность и успокоение в оптимизме отца.

Однажды к нам в Пески, спасаясь от сильных бомбежек в Буграх, явилось многочисленное и темпераментное семейство Кончаловских. Далеко растянулась процессия с детьми и чемоданами, замыкавшаяся высокой фигурой «дяди Степы» — Сергея Михалкова. Разместить это крупное и по количеству и по качеству семейство было не так просто, ибо в нашу дачу они все не помещались. Пришлось разместить их на трех дачах. Позже они переехали в пустующую дачу Е. Ф. Белашовой. Песковский клуб получил значительное пополнение. Всем вместе легче было переносить тяготы войны и бомбежек, которые в Песках были значительно реже, чем в Москве. Приехали в Пески и Алиса Коонен с Таировым немного передохнуть от бомбежек и поработать. Они также твердо верили в безопасность Москвы и не хотели эвакуироваться. Но судьба распорядилась иначе. Несмотря на мои уговоры (мой муж был мобилизован, и я обещала ему уехать с ребенком из Москвы), отец не хотел эвакуироваться. Наконец, ему позвонил из Комитета по делам искусств тов. Храпченко и назначил его начальником эшелона работников искусств, в котором, кстати, отправлялся и институт, где отец преподавал.



Отцу пришлось согласиться. Мы собрались буквально за час, захватив только самое необходимое. Картины, уже заранее скатанные в рулоны для отправки в Пески, отец отнес истопнику в подвал и просил сохранить их. Это было 23 октября. Трое суток просидели мы на Казанском вокзале. Отец с Сергеем Васильевичем Герасимовым все время бегали к начальнику вокзала и хлопотали о составе. Павел Варфоломеевич Кузнецов с женой, завербованные отцом, не выдержали и вернулись домой. Мы тоже начали колебаться, но отец не мог бросить порученных ему людей.

Жуткая картина царила ночью. Темный длинный вокзал со стеклянной крышей, густо начиненный народом, во время бомбежки замирал и дышал, как одно большое измученное животное. В эту ночь бомбежки в Москве, после небольшого перерыва, возобновились. В промежутках между звуками самолета и грохотом зениток было слышно, если кто-нибудь чиркал спичкой, а пламя от нее, казалось, освещало весь огромный затемненный вокзал, и люди сейчас же кричали: «Потушите свет!» Как будто зажгли не спичку, а по меньшей мере прожектор.

Наконец, эшелон, состоящий из купированных вагонов, был подан. В какой стране стало бы правительство в такой тяжелый момент так заботиться о работниках искусства!

Отец распорядился посадкой и бегал до последнего момента по платформе; наконец, во время объявления тревоги, прямо под бомбежкой, наш поезд медленно тронулся. Я в это время была уже в вагоне и зашла с ребенком в купе, где разместились С. В. Герасимов и Савицкий с женой, как вдруг увидела отца. Он бросился мне навстречу с бледным, перекошенным лицом и дрожащими губами. «Боже, какое счастье, а мне сказали, что ты побежала с Сашкой в убежище в метро, и я хотел прыгать с поезда!» — я никогда не забуду это искаженное от страха за нас лицо отца.

Общее несчастье сразу выявляет в плохом человеке его дурные качества: эгоизм, жадность и подлое желание использовать чужое несчастье себе во благо, но зато в хорошем оно заставляет расцветать все самое лучшее, что заложено в нем. Не могу не рассказать в этом отрывке, посвященном годам войны, о двух людях, с которыми столкнула нас судьба и которые своим примером воспитали нас и поддержали наше мужество: о проводнике вагона и о нашей хозяйке в эвакуации.

Проводником нашим оказался молодой человек, сильно контуженный и поэтому демобилизованный. В этот короткий срок войны он успел потерять всю



Натюрморт с земляникой и подносом. 1935

семью, которая погибла от бомбежки на Украине — родителей, жену и двух маленьких детей. И вот вместо того, чтобы уйти в свое собственное горе, он делал все для того, чтобы облегчить нам всем тяжелое путешествие. Он всячески старался быть веселым и поддержать наш дух. На остановках он бегал в поисках топлива, приспособил к своей вагонной печурке какие-то чугунные плитки, которые вставлял в нее поочередно и готовил на них обеды для всего вагона. Благодаря его стараниям мы ехали в тепле и уюте (другие вагоны не топились). Его разговоры с отцом о жизни поддержали отца и помогли легче перенести разлуку с Москвой и со своими работами. Позже их перевезла к себе сестра моей матери и они уцелели.

У отца во время дороги обострилась его тяжелая хроническая болезнь, ребенок мой тоже заболел, и нам пришлось, не доехав до Самарканда, куда направлялся институт, сойти в Ульяновске. Отец, как всегда очень неожиданно, решил остановиться именно в этом историческом городе, который ему вдруг страшно захотелось увидеть. С нами вместе сошел художник Моравов с женой. Так, не одним, нам все же было легче.

Город, где родился Ленин (мы попали в него вечером), встретил нас сиянием огней. Сюда как бы не смел проникнуть враг. Только люди, перенесшие войну, могут понять, как мы были счастливы, растянувшись на голом полу в теплой комнате станционного сторожа, в которой нам не надо было бояться бомбежки.

Первый раз за две недели мы заснули, как убитые. А утром ели горячую пареную тыкву и запивали ее густым ульяновским молоком, похожим на сливки. Через несколько часов мы поднимались в город по крутой деревянной лестнице со всем нашим скарбом. Взобравшись наверх, мы остановились, любясь городом, красиво расположенным на высоком холме, под ним расстилались просторы Волги. От нас ее было видно не очень хорошо, но отцу казалось, что он видит ее совершенно ясно. По-моему, он забыл в этот момент и о войне, и о том, что мы стоим со скарбом посреди улицы, как бесприютные беженцы. И, о чудо! Навстречу к нам бежит какой-то человек и спрашивает нас, кто мы и откуда? Как только он узнал в отце и Моравове известных московских художников, он моментально раздобыл откуда-то тележку, погрузил наши вещи и объявил, что везет нас прямо к себе. Это оказался очень славный человек, обожающий искусство, местный художник В. М.

К нашему великому сожалению, жена его ни на йоту не разделяла



Лодки. 1935

ни любви к искусству, ни дружбы к нам, и мы, не желая быть причиной семейного раздора, приступили к поискам другого пристанища.

Прежде всего, на другой же день после приезда, отец пошел искать тот дом в Ульяновске, которому не нужен был ни номер, ни название улицы для того, чтобы его найти. В нем познакомился отец с родными Ленина и вскоре написал акварелью портрет брата Владимира Ильича — Дмитрия Ильича Ульянова, который из-за болезни был прикован к постели. Так, в кровати, и написал Лентулов его портрет.

Через несколько дней мы переехали к милой и сердечной женщине Акулине Григорьевне, которая поделила с нами свое единственное богатство — комнату. Мы разгородили ее пополам при помощи нескольких листов старой фанеры, оклеенной газетами.

Наша обстановка в эвакуации сильно напоминала декорации к пьесе Горького «На дне». Больше всего это сходство создавали линиялая ситцевая занавеска, заменявшая дверь, и керосиновая лампа, которая стояла высоко на полке и освещала обе половины комнаты.

Но зато у нас был свой собственный угол, а у отца были кисти и краски, и он мог приступить к работе, без которой не мог жить.

Муж Акулины Григорьевны был на фронте, и она осталась с двумя детьми. Старший сын был полукалекой и потому сидел дома, а младший только что пошел в школу. Акулина Григорьевна поступила на завод, где до войны работал муж, и часто работала в ночную смену. Поспав часа два-три, она вставала и принималась за работу по дому. Несмотря на тяжелую жизнь, эта мужественная русская женщина никогда не жаловалась и не унывала. Ее широкая открытая улыбка часто согревала нас не меньше, чем ее печка, в которой она научила нас готовить. Тарелка гороха, которую она приносила нам «отведать» от всего своего чистого сердца, казалась нам неопи-сваемо вкусной. Дорогая Акулина Григорьевна из города Ульяновска, если бы вы знали, как благодарна вам вся наша семья за ваше внимание, за ваше большое сердце!

Сильные морозы и болезнь не разрешали отцу работать на улице, и он с жаром принимается писать предметы, окружающие его дома: примус и за-копченные кастрюльки гармонируют на его акварелях с роскошной фарфо-ровой чашкой, случайно захваченной из Москвы. Так возникают типичные натюрморты эвакуации с картошкой, луком и куском драгоценной колбасы: «Натюрморт 1942 года», «Примус с чашкой», «Натюрморт с фикусом и



Натюрморт с капустой. 1940



Натюрморт «В эвакуации». 1942

самоваром». Здесь у Лентулова появляется аскетически сдержанная коричнево-зеленая гамма. Сдержанность и лаконизм присущи всему этому последнему периоду творчества художника.

Замкнутый в маленький мир, без института и МОССХа, Лентулов начинает тосковать и нервничать. Опасность, нависшая над Москвой, миновала, но вернуться в нее не удается.

И вдруг в наш закуток врывается бурный, темпераментный П. Молчанов — народный артист Белорусского театра, получивший орден за исполнение роли Ленина. Он узнал из газет о пребывании Лентулова в Ульяновске и, зная его как театрального художника, немедленно разыскал и явился с предложением ставить с ним комедию Ромашова «Со всяким может случиться» в Ульяновском драматическом театре.

Лентулов вновь обретает поле деятельности. Примуса и кастрюльки отодвигаются в сторону, тут же составляется план постановки и из обрывков папиросных коробок и газет склеивается мукой предварительный макет постановки.

Ставить комедию в мрачную холодную зиму 1942 года? Как это правильно! Люди должны и будут смеяться. Начинаются репетиции. Все в театре приходит в движение. Находится и замечательная помощница, такая же оптимистка, талантливая и умная молодая художница Т. Оранская. Декорации пишутся, конечно, на старых полуизодранных холстах, которые превращаются то в паровозное депо с кирпичными стенами и выдвигающимся вперед фанерным паровозом, то в огромный клубный зал с колоннами, то в уютную комнату героини, где даже тюлевые занавески на окне написаны краской. Вот уже поистине живопись в театре! Лентулов так увлечен постановкой, что забывает о болезни и бежит, как молодой, в холодном, неотапливаемом помещении театра и лишь время от времени колотит одной о другую замерзающие ноги, стараясь, чтобы я этого не заметила.

Спектакль удался. Зрительный зал переполнен до отказа. Никакой мороз и холод не страшны зрителю, и он много и заразительно смеется. Так приятно, что театр работает. Мы тоже всем семейством смотрели этот веселый спектакль, не подозревая, что ему суждено было быть последним спектаклем, поставленным отцом.

В это время мы уже не чувствовали себя одинокими, брошенными судьбой в незнакомый город. У нас уже были друзья. Кроме милого семейства Молчановых, Моравовых и Оранской, с которыми мы часто виделись, нашлись у нас в Ульяновске и еще друзья: ученица отца художница Софья Григорьевна Вепринцева — чистейший и скромнейший человек, которая жила исключительно искусством, и ее обаятельный добрый муж Сергей Николаевич Вепринцев, терпеливо сносивший восторженный характер своей витающей в облаках жены.

Сергей Николаевич был начальником большого военного госпиталя, жил в теплом каменном здании госпиталя с центральным отоплением, и мы охотно ходили к этим гостеприимным людям отогреться и накормиться. А потом все вместе шли к нам пить кофе и мечтать о скорой победе и Москве.

В Ульяновске произошло у отца еще одно интересное знакомство. Однажды, в клубах морозного воздуха, к нам в комнату буквально влетел, точно

джин, выпущенный из бутылки, высокий подвижной человек с выразительным лицом и крупным носом с горбинкой. Было в этом лице что-то дьявольское. Во всяком случае, выражение «чертовски красив» очень к нему подходило. Он был роскошно, как-то не по времени, одет в бобровые меха и, если я не ошибаюсь, на руке его сверкал богатый перстень.

Это оказался ни больше ни меньше как сам митрополит Введенский, тот самый знаменитый Введенский, который основал «красную» церковь и вел с Луначарским шумевшие в свое время диспуты о религии.

Введенский был эвакуирован правительством в Ульяновск в специальном поезде со всей своей епархией и служил в одной из ульяновских церквей. Он, так же как Молчанов, узнал о нашем пребывании в этом городе из местной газеты и побежал с нами знакомиться. Представившись, он сразу объявил, что для нас он никакое не «преосвященство», а просто Александр Иванович, и с места в карьер стал сыпать своими познаниями по истории живописи; назвал всех мастеров «Бубнового валета», чем сразу доказал отцу, что действительно интересуется живописью. Завязалась оживленная беседа, и после этого вечера Александр Иванович стал часто заходить к нам.

Однажды, к немалому удивлению нашей хозяйки, на папину подушку, словно на Даная, посыпался дождь драгоценностей, которые притащил с собой за пазухой Александр Иванович, чтобы блеском красок соблазнить отца написать его портрет в церковном облачении. Отец действительно соблазнился, но у него не было масляных красок и холста, и Александру Ивановичу пришлось довольствоваться акварелью.

Портрет был закончен, а мы засыпаны мукой и деньгами. Портрет стоял у Введенского на столе, в ожидании оформления, как вдруг однажды с неистовым криком: «Я убью его, я убью его!» — влетает к нам Александр Иванович, потный и разъяренный, с акварелью под мышкой. Оказалось, что он, как Иван Грозный — а он был очень похож на него в ту минуту — собирается убить своего сына, который нечаянно залил чернилами его портрет. Отец обещал все исправить и умолял оставить сына в живых — дьявольский был темперамент! — ему и в самом деле следовало, наверное, не попадаться под горячую руку. Отец был убежден, что Введенский сам в бога не верит, так как достаточно умен для этого, а просто относится к своему делу, как к интересной и выгодной профессии. Он считался хорошим оратором (но мы с отцом так и не собрались его послушать) и, наверное, обладал большим

актерским талантом, а многие любовные письма (вот так религиозные дамочки!), которые он вытаскивал из карманов и рвал у нас на глазах,— лишнее тому доказательство.

В начале февраля в Ульяновск приехал мой муж и увез меня с ребенком в Новосибирск, куда была эвакуирована киностудия, на которой он работал. Расставание с родителями было тяжелым, но отец не решился ехать с нами. Он хотел быть ближе к Москве, чтобы при первой возможности вернуться к себе домой. Я оставляла его на друзей. Провожая нас, отец сказал мне, что больше мы уже не увидимся. Эти трагические слова сбылись. Больше я отца уже не увидела.

Наступила весна. Пятидесятишестиградусные морозы в Ульяновске остались позади. Война продолжается, но сводки начинают приносить радостные вести. Лентулов с восторгом впитывает в себя красоту ранней весны, таящей надежду. Он упокоен Ульяновском, просторами Волги, открывающимися с горы.

Ранней весной пишет он прозрачную нежную акварель «Весна на Волге», приобретенную с посмертной выставки Третьяковской галереей. Пишет улицы Ульяновска, базарную площадь, людей, стоящих у палаток за хлебом. Еще зимой исполнен портрет художницы Т. Оранской. Несмотря на сдержанный зеленый колорит, он крепко написан как единый аккорд и весь проникнут каким-то пафосом оптимизма и жизненной силы. Сам отец был очень доволен этим портретом. «Мне кажется, что я написал очень хорошую вещь»,—писал он мне в Новосибирск. Портрет написан в этой же комнате в эвакуации, с той же фарфоровой чашкой на первом плане. С этим кусочком Москвы художник не расставался и привез его с собой обратно.

Лентулов так полон чувством патриотизма и желанием до конца своих дней быть полезным своей родине, что, преодолевая все прогрессирующую болезнь, летит самолетом в Куйбышев, где берет заказ от музея Советской Армии и пишет картину «Пограничники».



ВОЗВРАЩЕНИЕ В МОСКВУ

Осенью 1942 года, при первой же возможности, Лентулов хлопочет о возвращении из эвакуации, и поздней осенью ему, наконец, удается вернуться в Москву. Условия для жизни в Москве были в это время очень тяжелыми. На пятом этаже, в неотапливаемом помещении вновь водружается железная печь, которую Аристарх Васильевич сам обложил кирпичом. На ней жарились лепешки и готовилась скудная пища. У печки жарко, на противоположной стене — лед. Но радость возвращения и сводки Информбюро, предвещавшие скорую победу, поддерживали Аристарха Васильевича всю зиму.

Мария Петровна дежурила как ответственница в столовой для художников на Масловке и привозила отцу обед, который он ждал с нетерпением. Ни докторов, ни лекарств.

«Почему-то у меня к вечеру повышается температура почти до 40 градусов, потом через несколько часов проходит», — писал мне отец. Он никак не может согреться, и в печку отправляются, как ненужная роскошь, кресла карельской березы и красного дерева, которые отец ломал без всякой жалости. На дрова же продается «Бехштейн», но тепла все равно не хватает. Условия мало подходящие и для болезни и для работы. Но Лентулов не перестает писать до самой смерти. В нетопленной мастерской заканчи-

вает он картину «Вид Москвы с Воробьевых гор», работу над которой прервала война, и прорабатывает каждый сантиметр холста. У себя в комнате, недалеко от печки, пишет акварелью последний автопортрет. Жизнерадостный художник богатырского склада, удалой молодец с первого своего автопортрета превратился в худого человека с изможденным лицом и трагическим взглядом. На плечи накинута шуба, руки в неуклюжих варежках с трудом держат кисти. Вся акварель выдержана в коричневом тоне.

Наконец, состояние отца настолько ухудшилось, что пришлось срочно везти его в больницу, почти в бессознательном состоянии. Профессор Фрумкин сделал ему сложную операцию, позвонил домой, что все в порядке и операция прошла удачно, а ночью Аристарх Васильевич скончался. Очевидно, не выдержало сердце.

Петру Петровичу Кончаловскому пришлось хоронить своего более молодого друга, которого он пережил на двадцать лет.

В последние годы их дружба расцвела с новой силой. На склоне лет некоторые расхождения показались незначительными и отпали, как ненужная короста, обнаружив вновь близость друг другу этих людей. По духу, по интеллекту, по чистоте принципов в искусстве.

Первым пришел Кончаловский в МОССХ на панихиду отца, взял его исхудалую руку в свою и долго гладил пальцы. Особенно внимательно разглядывал он большой и указательный пальцы, которые держали кисть. На стене за гробом висело последнее произведение художника — «Вид Москвы с Воробьевых гор», а перед гробом стоял его последний трагический акварельный автопортрет.

Отца похоронили на Ваганьковском кладбище, недалеко от могилы Сурикова, которого он так любил.

Через год, 15 апреля 1944 года, МОССХ устроил вечер памяти художника. В залах МОССХа была устроена выставка его избранных произведений. Председательствовал на вечере С. В. Герасимов. Доклад о творчестве делал Н. Н. Масленников. Главу из своей книги, посвященную художнику Лентулову и озаглавленную автором — «Русский Ярила» (бог солнца), читал критик Варшавский. С большой речью об Аристархе Лентулове выступили Александр Яковлевич Таиров, Борис Андреевич Бабочкин и другие. Многие старые друзья Лентулова были тогда еще в живых. На вечер пришли Кончаловский, Куприн, тяжело переживавший преждевременную гибель своего товарища Осмеркин, Фальк.

Много было хороших речей о настоящей народности творчества Лентулова, хорошо говорил о нем Д. П. Штеренберг. В конце вечера выступил один противник творчества Лентулова, его «враг», как он сам объявил. Но и враг закончил свое выступление тем, что заявил: «Даже я не могу не признать, что к такому нежному перламутровому колориту, как «Вид Москвы с Воробьевых гор», можно было придти, только пройдя сложный путь исканий, который прошел этот художник». Ну что ж, признание противника еще ценнее. В МОССХе сохранилась стенограмма всех этих выступлений.

После вчерашние близкие друзья и соратники Аристарха Лентулова прямо с Ермолаевского переулка, где находилось здание МОССХа, отправились к нам на Козихинский, где мы уже заранее, по русскому обычаю, напекли пирогов. Так с этого вечера и укоренилась традиция собираться у нас каждый год 15 апреля. В послевоенные годы, когда еще трудно было с продуктами, мы заранее готовились к этому дню.

Однажды, узнав от Александра Васильевича Куприна, что Фальк болен, мы решили его не тревожить и не напоминать об этом дне. И что же, когда все уже были в сборе, раздался звонок и вошел обиженный Фальк. «Я знаю, что вы меня не звали, но я не мог не прийти», — сказал он мне. Мне стало очень стыдно. Это было его делом — прийти или нет, но позвать его я была обязана. Вот на одном из таких вечеров и прочитал Александр Васильевич Куприн письмо к нему Лентулова, текст которого я приводила в своих воспоминаниях.

Куприн сам собирался написать историю «Бубнового валета». Он говорил мне, что уже начал ее писать, но смерть помешала ему.

Кружок старых друзей, собиравшийся у нас в течение десяти лет, растаял. Умерли Кончаловский, Куприн и Осмеркин. Умерла милая, скромная Настасья Трофимовна Куприна. Умер Фальк. Таков неумолимый закон жизни. По-разному сложилась судьба художников, которые составляли некогда костяк «Бубнового валета». Некоторые из них прожили долгую жизнь и стали маститыми академиками (Кончаловский, Куприн). Некоторые остались в эмиграции (Ларионов, Гончарова, Бурлюк). Но как сейчас стало ясно, что каждый из основных живописцев этой группы был талантлив и интересен как художник.



ВЫСТАВКА 1956 ГОДА

Наконец, в 1956 году в декабре месяце (через 13 лет после смерти) была устроена посмертная выставка Лентулова в залах Центрального дома работников искусств.

Организовать выставку было очень трудно. Работы, которые уцелели у нас дома, были в плохом состоянии. Мы пригласили реставраторов, и они очень добросовестно привели вещи в порядок, работая все вечера и выходные дни в течение полутора месяцев. Пришлось заказывать новые подрамники ко всем вещам, которые были отобраны для выставки. Все старые подрамники и рамы пошли во время войны на корм прожорливой печке. Нам удалось получить ряд вещей из музеев, и мы смогли показать почти весь творческий путь художника, хотя и не полно.

Дело в том, что огромные полотна раннего периода не уместились бы на выставке, да и реставрировать их в домашних условиях было невозможно. Но зато на выставке были представлены работы последних лет. Правда, «Вид Москвы с Воробьевых гор» также не влезал в экспозицию этой выставки.

В первом зале висели ранние работы и огромный «Крекинг» и «Азовсталь», размеры которой не мешали этой вещи сохранить какую-то нежную поэтичность. Наталья Кончаловская даже захотела написать к этой вещи стихи.



Уголок старой Москвы. 1930



Ленинград. У трамвайной остановки. 1930



Ночь на Патриарших прудах. 1928

Тут же напротив висели оба «Солнца», «Человек в белой шляпе», «Портрет жены». Все эти вещи смотрелись так, как будто они были написаны совсем недавно.

Во втором зале висели южные вещи во главе с «Ай-Петри» на одной стене, а в центре другой блестел «Закат на Волге» (сейчас—в Государственной Третьяковской галерее), над ним — «Тула», а по бокам — две вещи Государственного Русского музея: «Теплоход «Грузия» ночью» и «Парусник». В коридорах разместились акварели и театральные работы. Их удалось собрать из Бахрушинского музея и запасника Третьяковской галереи.

Первым на вернисаж приехал Игорь Эммануилович Грабарь. Он любил отца и не исключал его из института до последних дней его жизни, хотя отец, уже больной, часто подолгу туда не ходил. Грабарь очень внимательно осмотрел выставку. Я хочу назвать несколько вещей, которые я запомнила из тех, что понравились Игорю Эммануиловичу: оба «Солнца», «Пейзаж с розовым облаком» («Бухта в Батуми»), «Портрет человека в белой шляпе», «У Иверской» и «Страстная площадь». «Эти две небольшие вещи,— сказал Грабарь,—заклучают в себе целую эпоху русской истории». Понравился ли ему «Закат на Волге», не помню. Не знаю, что он сказал об этой картине, в этот момент я, наверное, отвлеклась. Я ходила за Игорем Эммануиловичем с трепетом и на почтительном расстоянии. Помню еще, что ему очень понравился «Портрет Оранской». «Откуда у него мог быть такой темперамент и такой оптимизм в такое тяжелое время! Удивительно. Это русский Франс Гальс»,—сказал он моей матери. И еще помню, что ему почему-то очень понравилась одна небольшая ленинградская акварель «У трамвайной остановки», но это было во время его второго посещения выставки с закупочной комиссией, членом которой он был. Тогда на вопрос других членов комиссии — С. Чуйкова или Д. Шмаринова — записать ли ту или иную вещь он, как бы отмахиваясь, говорил: «Записать, записать», а сам смотрел в это время совсем на другую вещь и очень внимательно ее разглядывал. На вернисаже Грабарь потребовал книгу отзывов и сделал в ней первую запись:

«Какой блестящий, чисто русский, а не подражательный французский художник, каким считали его ничего не понимающие критики ранних лет Аристарха Лентулова!..

Как его недооценили, видно из того, что ничего почти нет от его живописи в наших музеях.

Что бы он ни понаделал, если бы мог работать так же быстро, развиваясь до наших дней.

...Слава ему хоть посмертная!

Игорь Грабарь»

Этой короткой записью сказано многое.

На вернисаже собралась масса народа — художников, артистов, друзей, учеников. Пришел Борис Андреевич Бабочкин с семьей, Алиса Георгиевна Коонен. Увы, Александра Яковлевича Таирова уже не было в живых, так же как и многих членов бывшего «Бубнового валета» — Кончаловского, Машкова, Фалька, Осмеркина. Еще жив тогда был Александр Васильевич Куприн, который, конечно, пришел на вернисаж своего любимого друга. Пришли и все семейство Кончаловских и Мария Ивановна Машкова и жены Осмеркина и Фалька. Были и Рождественский и Павел Кузнецов, прекрасная выставка которого была недавно в этих залах. Пришел и Мартирос Сергеевич Сарьян и папины более молодые друзья — художник Ю. И. Пименов со своим семейством, С. В. Разумовская и другие.

Выставку открывали С. В. Герасимов, Е. Ф. Белашова, А. Д. Гончаров.

Много хороших, теплых слов было сказано. Много хороших записей осталось в книге отзывов.

Мне хочется привести здесь хотя бы две характерные записи. Вот что пишет один из учеников Лентулова:

«Выставка А. В. Лентулова, моего учителя живописи, очень ценна для художников. Большое спасибо ее устроителям. Все вещи у него глубоко продуманы, решены композиционно и в колорите всегда ново и интересно. Так он и студентам преподавал — всегда ново, интересно, и глубочайшие мысли и свои открытия художника-мастера он не боялся сообщать своим ученикам.

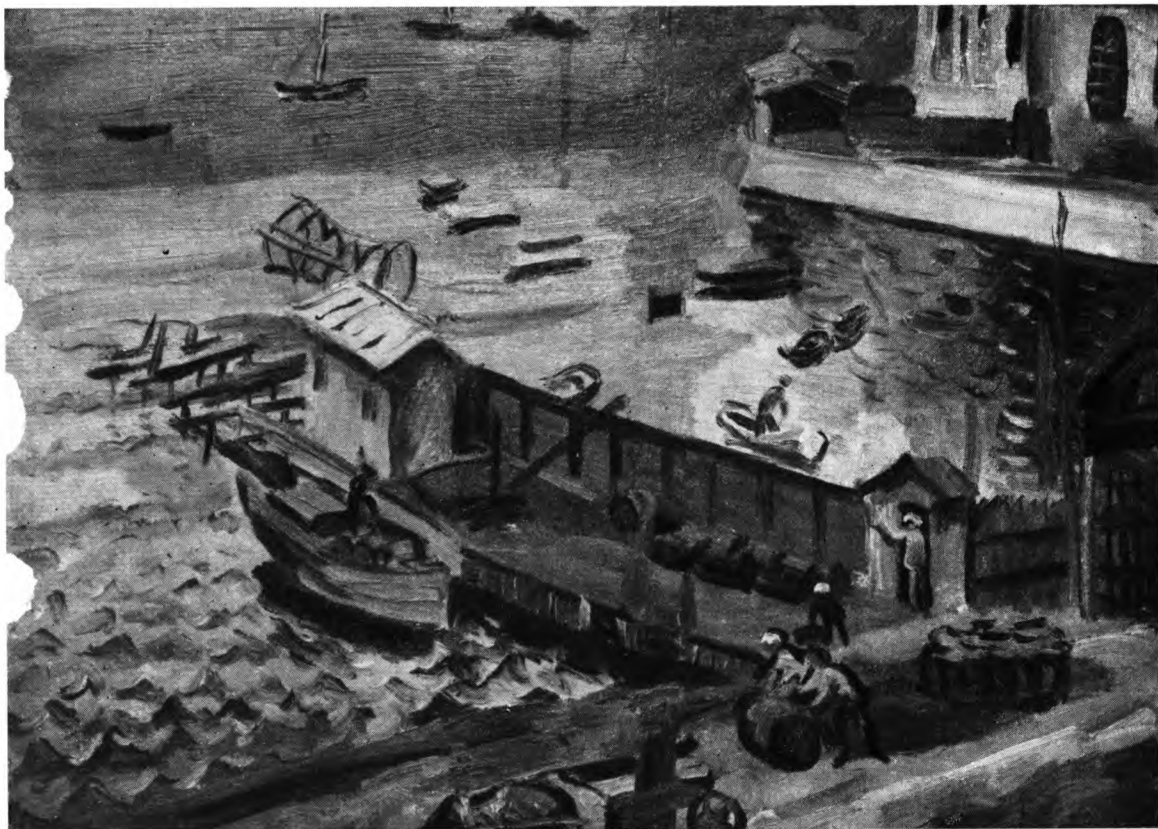
Его живопись ярка, и кто не понимает ее глубины, поймет, если взглянется внимательно в такие вещи, как портрет жены, пейзажи Сухуми и другие.

Нам нужны художники не серенькой грязи, а большой и яркой мысли и чувств.

Таков был Лентулов, Аристарх Васильевич — наш любимый педагог и прекрасный художник».

Вот еще запись:

«Эта живопись, русская, самобытная, будит творческий разум. Глядя на буйный могучий талант, освященный зверским трудолюбием, хочется



Севастополь. Причал. 1932

бежать в мастерскую, писать, много писать, с натуры... Это наглядный пример служения искусству...

Живопись Лентулова — редкий дар: абсолютный слух на цвет, на гармонию цвета, могучий язык выражения (техника), не говоря уже о чувстве композиции и множестве других качеств, наглядных, осязаемых, материальных. Только ему принадлежащих».

Выставка была открыта всего две недели, но вызвала большой интерес. Мне было радостно видеть на ней молодежь, внимательно изучающую работы художника.

С этой выставкой я ездила в Ригу и Таллин. Мне очень понравился выставочный зал Дома художников в Таллине, где выставка производила более монументальное впечатление, чем в залах ЦДРИ.

Я хочу закончить свои воспоминания об отце записью К. Г. Паустовского, которую он сделал на выставке:

«Так как я собираюсь писать о Лентулове статью (а возможно, и небольшую монографию), то ограничусь здесь только несколькими словами. Выставка блистательна. Что ни работа — то драгоценность. Я уверен, что Лентулов займет одно из первых мест в истории, или, вернее, в дальнейшей жизни советской живописи».

ЖИВОПИСЬ

1908 год

В Крыму. Алупка. Сара. Х., м. 64×94

Купальщицы на Суре. Эскиз. Х., м.

86×64,5

Портрет Н. Лобачева. Х., м. 85×71,5

Розовая дорожка. Ялта. Х., м. 82×63

Этюд натурщика. Ялта. Х., м. 83×65

Ай-Петри. Х., м.

Портрет четырех. Х., м.

1909 год

Купальщицы. Х., м.

Ветер. Зеленый пейзаж. Х., м. 64×69,5

Портрет А. А. Соловьева. Х., м. 106×176

Купальщицы. Х., м. 140×133

Смеющаяся женщина. Этюд. Х., м.

64×64,5

На пляже. Х., м. 36×47,5

1910 год

Женщины с зонтами. Х., м. 85×119.

Гос. Третьяковская галерея. Москва

Портрет К. П. Рукиной. Х., м. 44×35,5

Фонтан в Сочи. Х., м. 98×88

Пейзаж. Х., м. 89×107

Портрет молодого человека в панаме.

Х., м. 95,5×88

Лампа. Х., м. 101×90

Грек натурщик с книгой. Х., м. 145×122

Диптих (мужчины и женщины). Х., м.

103×179

Женщина с зонтами. Х., м. 91×81. Частное собрание. Москва

Христос (на кресте). Х., м. 71×54

Чемоданы. Х., м. 132×157

Пейзаж (с солнечной дорожкой). Х., м.

62,5×64,5

Две фигуры. Х., м. 87×124

Тыквы и лейка. Х., м. 103×132

Виноград. Х., м. 85,5×123,5

Религиозная композиция. Х., м. 88×90

Две фигуры. Х., м. 99×88

Женщины с радугой. Х., м. 101×136

Мужчина и женщина. Х., м. 70×85

Этюд натурщицы. Х., м. 82,5×70

Женщина с арбузом. Х., м. 68,5×62

Женщина с зонтом. Х., м. 65×61

Красный платок. Х., м. 88×73

Улица. Москва. Х., м. 84×84. Гос. Русский музей. Ленинград

Ленинград

1911 год

Париж. Х., м. 73×74. Гос. Третьяковская

галерея. Москва

Церкви. Х., м. 100×100. Гос. Русский

музей. Ленинград

Нижний Новгород. Х., м. 72×71,5

Портрет К. П. Рукиной. Х., м. 71×85

Портрет М. П. Л. Х., м. 55×45

1912 год

Сюжет из балета. Х., м.

В лодке (Коктебель). Х., м. 85×70

Дети с зонтами. Х., м. 89×104,5

Портрет С. И. Толстой. Х., м. Частное

собрание

Пляж в Коктебеле. Х., м. Частное собра-

ние

Коктебель. Х., м. 40×87,5

Аллегорическое изображение войны 1812

года. Х., м.

Автопортрет с женой. Х., м. 134×194

Портрет М. П. Л. с концертино. Х., м.

137×129,5

Портрет М. П. Л. Х., м. Владивостокский музей

1913 год

Василий Блаженный. Х., м. 170×163. Гос. Третьяковская галерея. Москва

Москва. Панно. Х., м. Частное собрание. Москва

Солнцедар. (Пейзаж с красным сараем). Х., м. 87×95

Скалы в Кисловодске. Х., м. Частное собрание

Кисловодск. Этюд. Х., м. 62×57

Женщина на пляже с белым зонтом. Х., м. 74×65

Букет. Х., м. Частное собрание

Гармоника. Х., м. 61×98

Самовар. Х., м. 102×100

Гос. Русский музей. Ленинград

Женский портрет в розовом. Х., м. 61,5×64,5

Синий кувшин и фрукты. Х., м. 95×88

Гос. Третьяковская галерея. Москва

Женщина в белом. Х., м. 103×88

Автопортрет. Х., м. 84×84. Гос. Русский музей. Ленинград

Кольцо-гора. Х., м. 61×64

Портрет М. П. Лентуловой с розами. Х., м. 136,5×129

Розы. Х., м. 88×95

Розы. Х., м. 64,5×61

Портрет М. П. Л. в синем платье. Х., м. 95×84

Церковь в Солнцедаре. Х., м. 61×64,5

Павильон с электрическим фонарем. Х., м. 103×99

1914 год

Пляж в Гаграх. Х., м. 103×101

Портрет М. П. Л. на фоне березы. Х., м. 116×103

Купание. Х., м. 176×190

Женщина с ребенком. Х., м. 128×97,5

1915 год

Нижний Новгород. Кремль. Х., к., м.,

цветная бронза. 108×125. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

Автопортрет. Х., к. м. и бумажные наклейки. 142×104

У моря. Эскиз панно. Х., м. 88×69,5

Победный бой. Х., м.

Небосвод. Х., м. Гос. Ярославло-Ростовский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Ярославль

Звон. Колокольня Ивана Великого. Х., м. 213×233

У моря. Панно. Х., м.

1916 год

У Иверской. Х., м. 98×89. Гос. Третьяковская галерея. Москва

Ялта. Гавань. Выпуклая поверхность. Х., м. папье-маше. 75×92,5

Алушка. Х., м. 102×83

Церковь в Алушке. Х., м. 71×53

Минарет. Х., м. 122×106. Астраханская областная картинная галерея им. Б. М. Кустодиева

1917 год

Монастырь. Новый Иерусалим. Х., м. 101,5×98. Гос. Русский музей. Ленинград

Новый Иерусалим. Х., м. 102,8×98,4. Псковский историко-художественный музей

Новоиерусалимский этюд с башней. Х., м. 102×97. Гос. Третьяковская, галерея. Москва

Тверской бульвар. Панно. Х., м. 233×213

Купола Успенского собора. Х., м. 103×89. Азербайджанский гос. музей искусств им. Мустафаева. Баку

Женщины и фрукты. Диптих. Х., м. Рязанский областной художественный музей

Новый Иерусалим. Х., м. 96×87,5. Гос. Русский музей. Ленинград

Новый Иерусалим. Х., м. 86×69,5. Гос. Русский музей. Ленинград

1918 год

- Мост с поездом. Х., м. 59,5×68,5. Гос. музей искусств Узбекиской ССР. Ташкент
Портрет дочери с детскими рисунками. Х., м. 80×63
Красный мост. Х., м. 92×96
Пейзаж с деревьями. Х., м. 85×66
Старая купальня. Х., м. 85×66
Дерево. Х., м. 71×64
Пейзаж с мостиком. Х., м. 69×59
Женщина. Этюд. Х., м. 69×59,5
Мужчина и женщина. Этюд. Х., м. 93×77
Красные стволы. Х., м. 70×61
Плотина. Х., м. 61×71
Красные лодки и железнодорожный мост. Х., м. 59×62
Зеленые лодки с купальней. Х., м. 72×64
Купальня с волнами. Х., м. 63,5×78
Купальня на Клязьме. Х., м. 59×62
Детвора. Х., м. 53×48,5
Девочки с земляникой. Х., м. 69×59,5

1919 год

- Автопортрет со скрипкой. Х., м. Гос. Третьяковская галерея. Москва
Женский этюд на фоне деревьев. Х., м. 95,5×86
Портрет актрисы. Х., м. 102×88
Портрет матери художника. Х., м. 110×87
Пейзаж с белой лошадью. Х., м. 61×70,5
Женский портрет (в белом платье). Х., м. 85×66
Портрет Щекотова с женой. Х., м. 116×133,5
Мужчина и женщина со скрипкой. Х., м. 126×135,5
Портрет киноактрисы Хохловой. Х., м. 240×208

1920—1922 годы

- Пейзаж с сухими деревьями. Х., м. 82×102,3. Гос. Третьяковская галерея. Москва

Пейзаж с розовым домом. Х., м. 106×143

Пейзаж с сухими деревьями. Х., м. 106×143

Пейзаж с монастырской стеной. Х., м. 87×107. Гос. Русский музей. Ленинград
Московский пейзаж с желтой церковью. Х., м. 102×103,5

Пейзаж с трубами. Х., м. 77×92

Загорск. Троице-Сергиева лавра. Х., м. 75,5×68,5

Загорск. Этюд. Х., м. 71×80

Загорский пейзаж с желтыми воротами. Х., м. 99×101

Пейзаж с закатом. Х., м. 87,5×107

Пейзаж с красным домом. Х., м. 92,5×77. Гос. Русский музей. Ленинград.

Пейзаж с белым домом и желтыми воротами. Х., м. 99×101. Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева.

Пейзаж с граненой башенкой. Х., м. 87,5×110

Загорский пейзаж. Улица. Х., м. 100×119

Пейзаж с лаврой. Х., м. 83×76

Пейзаж с розовой башней. Х., м. 80×71,5
Осень. Х., м. Гос. Русский музей. Ленинград

Пейзаж с козами. Х., м. 67×77

Роща и железнодорожные пути. Х., м. 66,5×80,5

1923 год

Портрет актрисы. Х., м. 102×98,5

Сосновый бор. Х., м. 68×101,5

После грозы. Х., м.

Портрет Корензиной. Х., м. 115,5×80,5

Река Пахра. Х., м. 82×96,5

1925 год

Ольгово. Пейзаж с купальщиками. Х., м. 62×69

Ольгово. Пруд. Х., м. 63×80

1926 год

Ай-Петри. Крым. Х., м. 140×173

Гос. Третьяковская галерея. Москва

Берег моря. Алушта. X., м. 64×74
Татарская улица в Ялте. X., м.
76,5×102,6. Гос. Третьяковская галерея.
Москва

1927 год

Морской натюрморт. Алушта. X., м.
108×130. Гос. Третьяковская галерея.
Москва

Московские художники. Эскиз. X., м.
126×101

Переход через Сиваш. Эскиз. X., м.

1928 год

Ночь на Бронной. Москва. X., м. 76×96
Гос. Третьяковская галерея. Москва

После полдня. Жигули. X., м. 114,5×103
Гос. Третьяковская галерея. Москва

Молодая грузинка. X., м. 103,5×104,4
Гос. Третьяковская галерея. Москва

Закат на Волге. X., м. 100×153. Гос.
Третьяковская галерея. Москва

Ночь на Патриарших прудах. Москва.
X., м. 76×96

Страстная площадь. Москва. X., м. 73×96
Гос. Русский музей. Ленинград

Солнце над Патриаршими прудами. За-
кат. X., м. 65×77,5

Солнце над крышами. Восход. X., м.
66×77

Лодки. X., м. 73×96. Частное собрание

1929 год

Внутренний вид Новороссийского цемент-
ного завода. X., м. 109×135. Гос. музей
Революции СССР. Москва

1930 год

Парусное судно. X., м. 73,5×96,5. Гос.
Русский музей. Ленинград

Вид на Керченский металлургический за-
вод им. Войкова. X., м. 72×96,5

Судак. Крым. X., м. 75×95

Море. Судак. X., м. 75×98

Нефтепровод Грознефти в Туапсе. X., м.
72,5×96,5

Уголок старой Москвы. X., м. 43,5×55

1931 год

Крекинг нефтеперегонного завода в Бату-
ми. X., м. 192×164

Нефтеперегонный завод в Батуми. X., м.
Порт Туапсе. X., м. 140×112. Загорский
Гос. историко-художественный музей-за-
поведник

Теплоход «Грузия» ночью. X., м. 75×98
Гос. Русский музей. Ленинград

Пламенный закат. Тула. X., м. 74×95
Тульский областной художественный
музей

Кремль. Тула. X., м. 77×98. Гос. Русский
музей. Ленинград

Розовые облака. X., м. 73,5×86

Человек с велосипедом. X., м. 76×99

1932 год

Перец и капуста. X., м. 75,5×102. Гос.
Третьяковская галерея. Москва

Табак. X., м. 51×68

В Крыму. X., м. 60×74

Утро в Крыму. К., м. 50,5×68,5

Улица в Ялте. X., м. 54×64

Севастополь. Причал. К., м. 41×60,5

Армянка. Этюд. К., м. 60×42

Сухуми. Набережная с пальмами. X., м.
59,5×74

Сухуми. Осень. К., м. 52×72

Севастополь. Площадь Ленина. К., м.
41,8×59

Севастополь. Город. X., м.

Эмигрантка. X., м. 104×135

Табак в цвету. X., м.

1933 год

Улица в Ялте. X., м. 54×64

Сухуми. Набережная с пальмами. X., м.
59×74

Сухуми. Осенью. X., м. 52×72

Сухуми. Дворик. X., м.

Дом отдыха М. В. О. X., м. 14×60

Крымский пейзаж. X., м. 60×74,5

Крымский пейзаж. К., м. 51×70. Гос.

Третьяковская галерея. Москва

1934 год

Фигус на зеленом фоне. Х., м. 99×89.
Гос. Третьяковская галерея. Москва
Набережная в Ялте. Х., м. 59×73
Птичий концерт. Х., м. 133×163
Натюрморт с тыквой. Х., м. 73×96
Кисловодск. Закат. Х., м. 63,5×84,5

1935 год

Лодки. Х., м. 70×90,5. Пензенская об-
ластная картинная галерея им. К. А. Са-
вицкого
Хорошово. пляж. Х., м. 66×93. Новокуз-
нецкий музей советского изобразительного
искусства
Зима. Вид из окна. Москва. Х., м. 48×62
С. М. Волошина. Этюд. Х., м. 64×84

1936 год

Азовсталь. Х., м. 120×210,5
Строительство метро на Лубянской пло-
щади. Х., м. 71,5×84,5
Березы у железной дороги. Х., м. 112×90
Старый Тбилиси. Минарет. Х., м. 86×60
Тбилиси. Дождливый день. Х., м.
На крыше. Тбилиси. Х., м. 57,5×78,5
Осень в горах. Х., м.
Метрострой. Театральная площадь. Х., м.
63×84
Натюрморт с земляникой и подносом.
Х., м. 64,5×79,5

1938 год

Цветы полевые. Х., м. 95×112. Гос. музей
изобразительных искусств Туркменской
ССР. Ашхабад
Корзина с ромашками. Х., м. 90×112
Амаранты. Х., м. 93×112,5
Лес с буграми. Х., м.
Молодой лес. Х., м. 104,5×132,5
Водокачка. Х., м. 61×80. Краснодарский
краевой художественный музей им.
А. В. Луначарского
Натюрморт с рыбой. Х., м. 78,5×107
Городской пейзаж. Март. Москва. Х., м.
93×112,5

Ваза с яблоками. Х., м. 67,5×96,5

Натюрморт с пирожными. Праздничный
стол. Х., м. 88×111
Зеленый лук. Х., м. 66×82,5

1939 год

Окно в мастерской художника. Х., м.
48,5×61,5
Ветер. Х., м. 66×81
Вырубка. Х., м. 66×89
Астры. Х., м. 88×109
Овощи. Х., м. 98×131
Дом отдыха в Песках. Х., м. 93×114.
Закарпатская областная картинная галерея.
Ужгород
Праздничный стол. Х., м. 87×96

1940 год

Колокольцы лиловые. Х., м. 130×102,5.
Киевский гос. музей русского искусства
После дождя. Х., м. 59×84
Портрет артистки В. Г. Дуловой. Х., м.
111×91. Частное собрание. Москва
Натюрморт с капустой. Х., м. 59×84
Пейзаж с железнодорожной будкой.
Х., м. 66×83
Москва с Воробьевых гор. Х., м.
1942 год
Портрет Оранской. Х., м. 77×55

АКВАРЕЛЬ

1909 год

Купальщицы. Эскиз картины. Б., акв.
25×34
Ветер. Б., акв. 23,5×18
Пенза. Б., акв. 18×23,5
Пейзаж с домом. Б., акв. 23,5×18,5

1910 год

Ванна. Б., акв. 22,5×29
Женская голова на зеленом фоне. Б., акв.
22,5×19
Мужской портрет на лиловом фоне.
Б., акв. 31×25

Женская фигура на фоне горы и моря.

Этюд. Б., акв. 22,5×17,5

Рыбаки с лодкой. Б., акв. 17,5×22,5

Игра в теннис. Б., акв. 27,5×21,5

Крымская улица. Б., акв. 24,5×18,5

Багровый закат. Москва. Б., акв. 23×34

1914 год

Деревья. Б., акв. 50,5×32,5

Южные деревья. Б., акв. 34×52,5

Веранда. Б., акв. 35×25,5

Женщины с зонтами. Б., акв. 34×41

1915 год

Крестный ход. Б., акв. 34×40

Базар. Б., акв. 50×50

1916 год

Восточная беседка. Б., акв. 38×27

Нотные обложки (две). Б., акв. 34,5×27;

34,5×27

Море. Крым. Б., акв. 25,5×34

Море с радугой. Крым. Б., акв. 25,5×34

Старый замок в Крыму. Б., акв., св. кар.

27×38,5

Дворец в Крыму. Б., акв. 38×27

Афишный столб. Крым.

Б., акв. 34×25,5

Павильон на пляже. Крым. Б., акв.

25,5×34

Мужчины на пляже. Крым. Б., акв.

25,5×34

Шезлонги. Крым. Б., акв., св. кар.

33,5×25

1917 год

Женщины и фрукты. Эскиз панно.

Б., акв. 25,5×70,5

Тверской бульвар. Эскиз панно. Б., акв.

49×46

Розовая церковь. Новоиерусалимский

этюд. Б., акв. 38×27,5

Красная церковь. Б., акв. 34×27,5

1920—1922 годы

Воспаление надкостницы. Автопортрет.

Б., акв. 36×34

Портрет дочери на фоне пруда. Б., акв.

40×48,5

Геркулес. Архангельское. Б., акв. 35,5×54

1924 год

Эскиз плаката на сельскохозяйственную тему. Б., акв. 21×28

Эскиз плаката «Смычка города с деревней». Б., акв. 26×35,5

Эскиз плаката «Частному капиталу смерть». Б., акв. 26×35,5

1926 год

Кипарисы у моря. Б., акв. 51×75

Мостик в Алуште. Б., акв. 44×64

Южанка. Б., акв. 44,5×45,5

Этюд. Б., акв. 45,5×68

1928 год

Москва. Старый Бородинский мост. Б., акв. 63,5×87,5. Гос. Третьяковская галерея. Москва

Утес на Волге. Б., акв. 57,5×75

Интерьер. Весеннее солнце. Б., акв. 49×69

На пляже. Маркваша. Б., акв. 52,5×72

На корме. Б., акв. 53×72

1930 год

Исаакиевская площадь. Ленинград.

Б., акв. 44×63,5

У трамвайной остановки. Ленинград.

Б., акв. 44×54,5

Гос. Русский музей. Ленинград

1931 год

Котельщики керченского завода. Б., акв. 62×86

Нефтеперегонный завод в Батуми. Б., акв. 63,5×82

Крекинг нефтеперегонного завода в Батуми. Б., акв. 64,5×88

Рабочие нефтеперегонного завода. Б., акв. 62×86,5

Крекинг нефтеперегонного завода. Батуми. Б., акв. 61×83,5

Кочегары Новороссийского завода.

Б., акв. 60,5×71

У причала Новороссийского завода.
Б., акв. 71×51,5
Портовый кран в Новороссийске. Б., акв.
62×86
Подвесная дорога. Б., акв. 55×73. Гос.
Третьяковская галерея. Москва

1932 год

Пальмы. Сочи. Б., акв. 63×84. Гос.
Третьяковская галерея. Москва
Парк. Сочи. Б., акв. 63×84,5
Деревья у моря. Сочи. Б., акв. 63,5×88
Берег моря. Б., акв. 76×57
У сухумской пристани. Б., акв. 60,5×74.
Гос. Третьяковская галерея. Москва
Эскизы к картине «Рабочая столовая».
Б., акв. 55×68; 55×67

1933 год

Сухумский пейзаж. Б., акв. 45×65

1934 год

Пристань в Сухуми ночью. Б., акв. 57×74

1935 год

Мясо. Этюд к картине «Рабочий коопера-
тив». Б., акв. 48,5×56

1936 год

Новодевичий монастырь. Москва. Б., акв.
69×97
Москва с Крымского моста. Б., акв.
44,5×64

Крымский мост. Москва. Б., акв. 44×63
Церковь в Филях. Б., акв. 53×71. Гос.
Третьяковская галерея. Москва

1937 год

Мартовский день в Москве. Б., акв.
35×46
Дворик. Б., акв. 44×60,5

1941 год

Уголок комнаты в эвакуации. Ульяновск.
Б., акв. 44×63
Натюрморт. Чашка и лампа. Ульяновск.
Б., акв. 36×27,5
Натюрморт «В эвакуации». Б., акв.

1942 год

Портрет Д. И. Ульянова. Б., акв.
Весна на Волге. Б., акв. 42×62. Гос.
Третьяковская галерея. Москва
Базарная улица в Ульяновске. Б., акв.
41,5×59
Улица в Ульяновске. Б., акв. 36×42
У палатки. Ульяновск. Б., акв. 40×60,5

1943 год

Автопортрет. Б., акв. 64×55

РИСУНКИ

1912 год

Наслаждение. Эскиз. Б., св. кар., цв. тушь.
22,5×29

Надежда. Эскиз. Б., св. кар., цв. тушь.
18×23

Потеря. Эскиз. Б., св. кар., цв. тушь.
17,5×23,5

1913 год

Южная клумба. Б., цв. тушь, акв.
24,5×35,5

1914 год

Портрет дочери. Б., св. кар. 23×17
Гитаристка. Рисунок для обложки книги
«Четыре птицы». Б., цв. тушь. 25×19,5
Колокольня Ивана Великого. Б., черн., цв.
тушь. 21×16

1915 год

Парусный корабль. Эскиз. Б., темпера.
21×25. Частное собрание. Москва
Иван Великий. Кремль. Б., уголь. Гос.
Третьяковская галерея. Москва
Победный бой. Эскиз панно. Б. черн., цв.
тушь. 19,5×25

1916 год

Обложка книги «Московские мастера».
Б., кар. 27×20

1917 год

Церковь. Башня. Б., св. кар., акв., тушь.
53×35

Архирейские покои в Новом Иерусалиме. Б., уголь, цв. кар. 53×35

Вид города Воскресенска. Б., кар. 35×52,5

1926 год

Крымский извозчик.

Б., св. кар. 27,5×36,5

Крым. Кореиз. Улица с минаретом.

Б., св. кар. 27,5×37,5

Крым. Кореиз. Б., св. кар. 29,5×39

Алушта. Общий вид. Б., св. кар. 27,5×36,5

Фруктовая палатка в Алуште. Б., св. кар. 27,5×37

Алушта. Генуэзская башня. Б., св. кар. 27,5×37

Портрет Н. Черной. Б., св. кар. 55×36,5

Бахчисарай. Ворота Ханского дворца. Б., св. кар. 28×39

Крым. Кореиз. Б., св. кар. 29×39

Цирюльня. Б., св. кар. 27,5×37

А. В. Луначарский. Рисунок для картины «Деятели искусств за 10 лет Октябрьской революции». Б., св. кар. 37×27,5

Актриса Бабанова. Рисунок для картины «Деятели искусств за 10 лет Октябрьской революции». Б., св. кар. 37×27,5

1928 год

Причал с лодками. Б., св. кар. 27,5×37

Пристань на Волге. Б., св. кар. 26,5×43,5

1935 год

Рисунок к картине «Рабочий кооператив». Б., св. кар. 27,5×37

Без даты

Пейзаж с церквами. Х., м. 100×100. Днепропетровский гос. художественный музей

Мечеть. Х., м. 122×106. Астраханская областная картинная галерея им. Б. М. Кустодиева

Молочница. Х., м. 92×72. Астраханская областная картинная галерея им. Б. М. Кустодиева

Две женщины. Х., м. 100×87. Калужский областной художественный музей

Общество за столом. Х., м. 172×160.

Омский областной музей изобразительных искусств

Пейзаж. Дачи. Х., м. 96,5×100,5. Гос. музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

Натюрморт. Х., м. 107,5×102,5. Гос. музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

За стиркой. Х., м. 103×89. Татарский музей изобразительных искусств. Казань

Пейзаж. Х., м. 65×60. Татарский музей изобразительных искусств. Казань

Натюрморт с коричневым бидоном. Х., м. 71×51

Пейзаж. Х., м. 81×97. Астраханская областная картинная галерея им. Б. М. Кустодиева

Семейный портрет. Х., м. 103×88. Гос. Ярославло-Ростовский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Ярославль

Декоративная Москва. Х., м. 97×199. Гос. Ярославло-Ростовский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Ярославль

Местонахождение неизвестно

Деятели искусств за 10 лет Октябрьской революции. Х., м.

Степан Разин. Х., м. 1928 г.

ТЕАТР

1914 год

В. МАЯКОВСКИЙ. «ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ». Эскизы декораций

1915—1916 годы

В. ШЕКСПИР. «ВИНДЗОРСКИЕ ПРОКАЗНИЦЫ». Камерный театр. Москва

Эскизы декорации. Х., м. 28×52. Гос. центральный театральный музей им.

А. А. Бахрушина. Москва

Фея. Эскиз костюма. 39×23. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
Рыцарь. Эскиз костюма. 45×30. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
Прачка. Эскиз костюма. 39×23. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
Эскиз мужского костюма. 29×22,5. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
Эскиз женских костюмов. 55,5×50; 55,6×36,8; 29×22,5. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
Эскизы костюмов. Собственность семьи художника

1918—1919 годы

А. РУБИНШТЕЙН. «ДЕМОН». Эскизы декораций и костюмов. Экспериментальный театр. Москва
Демон. Эскиз костюма. Б., гуашь. 89×75,5
Тамара. Эскиз костюма. Б., гуашь. 62,5×46,5
Тамара у гроба Синодала. Эскиз. Б., гуашь. 54×40
Танцующая Тамара. Эскиз костюма. Б., гуашь. 54×40
Гудал. Эскиз костюма. Б., гуашь. 55,5×37,5
Ангел. Эскиз костюма. Б., гуашь. 53,5×40
Эскиз декорации. 25×35. Собственность семьи художника
«СКАЗКИ ГОФМАНА». Экспериментальный театр. Москва
Эскиз костюма. 48,3×35. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
Эскизы мужских костюмов. 51,5×41;

48,2×30. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
Эскизы мужских костюмов. 51,5×41; 51,5×41. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
Эскиз занавеса. 50×50. Собственность семьи художника
Эскиз мужского костюма. К., темпера. 51,5×34. Гос. Русский музей. Ленинград
1919—1920 годы

А. БЛОК. «НЕЗНАКОМКА». Театр «Питореск». Москва
Эскиз. 17×26. Собственность семьи художника
Эскиз. 48×27,5. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва

И. СТРАВИНСКИЙ. «ЖАР-ПТИЦА»
Эскиз. 21×27,5. Собственность семьи художника

Эскизы. 33×17; 33×17
Дерево с плодами. Эскиз. 27,5×70
Окно Арлекина. Эскиз. 27,5×70

БОРОДИН. «КНЯЗЬ ИГОРЬ». «Половецкий пляс». (Балет Большого театра в помещении театра «Аквариум»). Эскиз. 17×25

1925 год

П. ТРИОДИН. «СТЕПАН РАЗИН». Экспериментальный театр. Москва
Эскиз декорации. 72×100. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
Эскизы костюмов. Собственность семьи художника
Свита. Эскизы костюмов. Б., акв. 85×29. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
Станичники. Эскизы костюмов. Б., акв. 36,5×29,5. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва

Голь казачья. Эскизы костюмов. Б., акв. 36,3×29,3. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
Станичники. Эскизы костюмов. Б., акв. 38×29. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва

Клир. Эскизы костюмов. Б., акв. 36×29,5. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва

1934 год

ФЛЕТЧЕР. «ИСПАНСКИЙ СВЯЩЕННИК». МХАТ 2-й. Москва

Испанский священник. Эскиз костюма. 44,3×30. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва

Иоланта. Эскиз костюма. 44,3×42. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва

Диэго. Эскиз костюма. 44,3×42. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва

Дон Энрико. Эскиз костюма. 40,9×32. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва

Леонардо. Эскиз костюма. 43,8×25,6. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва

Эскиз. Собственность семьи художника

1937 год

ТИРСО ДЕ МОЛИНО. «БЛАГОЧЕСТИВАЯ МАРТА». Театр Ленсовета. Москва.

Эскиз задника. 44×64

Эскиз задника. 41×62,5

1938 год

Л. АНДРЕЕВ. «ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ». Большой драматический театр. Ростов-на-Дону. Эскизы костюмов. (2)

Б., акв. 44×64

«Соловей-разбойник». Центральный Детский театр. Москва

Всадники. Эскиз задника. Б., акв. 30,5×42,5

Лес. Эскиз задника. Б., акв. 21,5×77,5

Без даты

П. МЕРИМЕ. «КОЛОМБО». Не осуществлен. Эскизы декораций. Б., акв. 44×64; 44×54,5

Принятые сокращения

| | |
|----------|--------------------|
| М. | Масло |
| Х. | Холст |
| Б. | Бумага |
| Акв. | Акварель |
| Св. кар. | Свинцовый карандаш |
| Цв. | Цветной, цветная. |

| | |
|---|----|
| У Иверской. 1916 (цвет) | 4 |
| Нижний Новгород. Кремль. 1915 (цвет) | 8 |
| Нижний Новгород. 1911 | 11 |
| Портрет молодого человека в панаме. 1910 | 12 |
| Портрет М. П. Лентуловой в синем платье. 1913 (цвет) | 16 |
| Звон. Колокольня Ивана Великого. 1915 (цвет) | 18 |
| Улица. Москва. 1910 | 21 |
| Женщины с зонтами. 1910 | 22 |
| У моря. Панно. 1915 | 25 |
| Василий Блаженный. 1913 | 27 |
| Эскиз декорации к трагедии «Владимир Маяковский». 1914. | 29 |
| Автопортрет. 1915 | 30 |
| Ялта. Гавань. 1916 | 35 |
| Загорск. Троице-Сергиева лавра. 1921 | 39 |
| Пейзаж с белым домом и желтыми воротами. 1920—1922 (цвет) | 42 |
| Пейзаж с сухими деревьями. 1920—1922 | 45 |
| Портрет киноактрисы Хохловой. 1919 (цвет) | 46 |
| Пейзаж с монастырской стеной. 1921 | 49 |
| Ай-Петри. Крым. 1926 | 52 |
| Крым. Коренз. 1926 | 54 |
| Солнце над крышами. Восход. 1928 (цвет) | 56 |
| Закат на Волге. 1928 | 59 |
| На пляже. Маркваша. 1928 | 60 |
| Азовсталь. 1936 (цвет) | 64 |
| Строительство метро на Лубянской площади. 1936 | 67 |
| Крекинг нефтеперегонного завода. 1931 | 68 |
| Рабочие нефтеперегонного завода им. Войкова. 1931 | 69 |
| У причала Новороссийского завода. 1931 | 71 |
| Крекинг нефтеперегонного завода в Батуми. 1931 | 72 |
| Кремль. Тула. 1931 (цвет) | 74 |

| | |
|---|-----|
| Автопортрет со скрипкой. 1919 | 77 |
| Портрет Корензиной. 1923 (цвет) | 78 |
| Парусное судно. 1930 | 81 |
| Пристань в Сухуми ночью. 1934 | 82 |
| Эскиз костюма к «Сказкам Гофмана». 1918—1919 (цвет) | 86 |
| Эскиз костюма к опере «Демон». 1918—1919 | 89 |
| Занавес к «Сказкам Гофмана». 1918—1919 | 93 |
| Эскиз декорации «Жар-птица». 1919—1920 | 97 |
| Фото макета «Испанский священник». 1934 | 99 |
| Колокольцы лиловые. 1940 (цвет) | 102 |
| Пейзаж с железнодорожной будкой. 1940 | 104 |
| Портрет арфистки В. Г. Дуловой. 1940 | 107 |
| Натюрморт с земляникой и подносом. 1935 | 109 |
| Лодки. 1935 (цвет) | 111 |
| Натюрморт с капустой. 1940 | 113 |
| Натюрморт «В эвакуации». 1942 | 114 |
| Страстная площадь. Москва. 1928 (цвет) | 118 |
| Перец и капуста. 1932 (цвет) | 122 |
| Уголок старой Москвы. 1930 | 124 |
| Ленинград. У трамвайной остановки. 1930 | 125 |
| Ночь на Патриарших прудах. 1928 (цвет) | 126 |
| Севастополь. Причал. 1932 | 129 |
| На суперблошке: Пейзаж с желтой церковью. 1917 | |

75С2

Лентулова Марианна Аристарховна

Л46

ХУДОЖНИК АРИСТАРХ ЛЕНТУЛОВ

М., «Советский художник», 1969,
144 стр. с илл.

Редакторы *Т. Савицкая, Н. Матвеева*

Художественный редактор *Л. Горячкин*

Технический редактор *С. Привезенцева*

Корректоры *Р. Кривецкая, Е. Куткина*

А 10415 Подп. в печать 29.IX-69 г.

Тир. 20.000. Уч.-изд. л. 8,610. Печ. л. 9.

Усл. л. 10,8 72×84/16. Изд. № 2-22.

Зак. 4677. Цена 1 р. 59 к. 8-1-2

76-68

Набрано в Московской тип. № 5
Главполиграфпрома.

Отпечатано в тип. Мин-ва культуры СССР

Опечатки и исправления к книге М. Лентуловой
«Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания»

| Стр. | Строка | Напечатано | Следует читать |
|------|-----------|---|--|
| 38 | 21—22 св. | Глеом Пюн, Фриез | Глезом Фриезом |
| 53 | 10 сн. | «Велий рогоносец» | «Великодушный рогоносец» |
| 98 | 3 сн. | Этот вид | Это вид |
| 100 | 2 сн. | «Коломбо» | «Коломбе» |
| 135 | 16 св. | С. М. Волошина | М. С. Волошина |
| 140 | 18 св. | «Коломбо» | «Коломба» |
| 142 | 1 сн. | На суперобложке: Пейзаж с желтой церковью. 1917 | На обложке: Московский пейзаж с желтой церковью. 1920—1922. |

