

# Символический язык Павла Кузнецова: материалы к словарю

ВАДИМ  
МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА  
БЕЛЯЕВА

**В** СССР 1950–1960-х годов живопись как профессиональная среда представляла собой пейзаж, достаточно сложный и неоднородный. Сталинский «большой стиль» никуда не делся и, по большому счету, не собирался сдавать позиций – но «дал дорогу молодым», и советское пропагандистское искусство обогатилось оттепельным «суровым стилем». Кроме того, по краям этого поля начали прорастать уже совершенно маргинальные явления вроде белютинской студии или Лианозовской группы: как правило, неведомые широкой публике, но, несомненно, представлявшие интерес для профессионалов как в области изобразительных искусств, так и в области искусствоведения в штатском». Эти люди ничуть не скрывали, что мыслят себя прямыми наследниками «настоящего» русского искусства первой четверти XX века, минуя официозный соцреализм, и что «формализм» и «авангард» для них не клеймо, а наоборот – система ориентиров в поисках собственного стиля. Отдельное явление представляли собой художники, доставшиеся эпохе в наследство от той самой первой четверти XX века – все еще живые и все еще активно работающие. Часть из них еще в сталинские времена успешно встроилась в профессиональную и идеологическую номенклатуру, как Игорь Грабарь,



*Вадим Михайлин (р. 1964) – историк культуры, социальный антрополог, переводчик, профессор Саратовского государственного университета.*

*Галина Беляева (р. 1975) – старший научный сотрудник Саратовского Государственного художественного музея имени А.Н. Радищева, научный сотрудник Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии.*



ПОЛИТИКА  
КУЛЬТУРЫ

Петр Кончаловский или Сергей Герасимов; у других – таких, как Роберт Фальк, Александр Осмеркин или Павел Кузнецов, – жизнь складывалась сложнее. Посадки и расстрелы – по крайней мере по профессиональным показаниям – в художественной среде практиковались нечасто<sup>1</sup>, что никоим образом не отменяло взлетов и падений, и путь от персональной выставки до запрета на преподавание мог быть очень коротким.

Одной из самых интересных фигур в этой, второй, категории был Павел Кузнецов (1878–1968). Во-первых, в силу той роли, которую он сыграл в истории русского живописного модернизма как несомненный лидер сначала символистской «Голубой розы», а потом «Четырех искусств», куда вошли художники, скульпторы и архитекторы модернистской, но не авангардной ориентации. Во-вторых, потому что сами советские неомодернисты – тот же Элий Белютин, – вне всякого сомнения, воспринимали Кузнецова как одного из немногих живых проводников, способных открыть непосредственный доступ в культуру русского экспериментального искусства. Поскольку за прошедшие десятилетия Кузнецов умудрился ни в малой мере не перекарачиться, не изменил тем базовым принципам, на которых строилось его искусство еще в начале века и, судя по всему, на этих же принципах выстраивал свою преподавательскую практику. Концепт «новой реальности», который Белютин сделал основой уже собственных творческих и преподавательских практик, по его же словам, был еще в годы учебы заимствован им у Павла Кузнецова и Аристарха Лентулова<sup>2</sup>. Кроме того, Кузнецов продолжал жить, активно работать и на скандальной Манежной выставке 1962 года предстал не в качестве восковой фигуры, памятника самому себе полувековой давности<sup>3</sup>, а именно в качестве живого связующего звена с Серебряным веком.

Правда, работал он в достаточно специфическом режиме, полностью сосредоточившись на двух второстепенных с точки зрения советского искусствоведения жанрах, натюрморте и пейзаже – изредка разбавляя их портретами близко знакомых людей, то есть опять же подчеркнута камерными. В этом,

- 1** Экстренное заседание правления МОССХ 23 января 1935 года, посвященное травле художника Николая Михайлова по личной указке Сталина, с резолюцией «Мы советские художники [...] ставим перед государственными органами вопрос о недопустимости пребывания этого мерзавца среди советских граждан» (Михайлов был арестован через четыре дня после заседания); а также дела 1938 года, связанные с латышским обществом «Прометей» и с «боевой террористической группой московских художников», – все-таки скорее исключение, чем правило. См. подробнее: *Стенограмма экстренного заседания правления МОССХ //* *Континент*. 2011. № 148. С. 655–681; Головкина Л. *Художники и Бутовский полигон* (<https://maslovka.org/modules.php?name=Media&aid=251&act=read>).
- 2** Белютин Э. М. *Искусство – в тебе: педагогическая система Э. Белютина*. М.: Новая реальность, 2004.
- 3** Хотя именно в этом качестве он по преимуществу виделся отечественным искусствоведам, предпочитавшим обходить вниманием позднее творчество художника. Сам по себе этот казус поднимает крайне любопытные проблемы: они станут предметом рассмотрения в отдельной работе, которую мы надеемся опубликовать чуть позже.

конечно, можно увидеть симптом угасания большого таланта, как это сделал в свое время Дмитрий Сарабьянов<sup>4</sup>, а можно присмотреться чуть пристальнее и обратить внимание на структурные особенности этих изобразительных текстов, которые – от пейзажа к пейзажу и от букета к букету – построены по одним и тем же принципам и представляют собой вариации на тему одних и тех же сообщений. И попытаться разглядеть системное высказывание.

**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ



*Илл. 1. Павел Кузнецов.  
«Цветник». 1960-е годы.  
Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева (СГХМ). Ж-2028<sup>5</sup>.*

Пожалуй, лучше других помочь в этом может одна из поздних картин Павла Кузнецова, «Цветник» (илл. 1). Если многочисленные букеты и пейзажи, которые художник пишет в 1950–1960-х, по крайней мере демонстрируют видимость работы с наблюдаемой реальностью, то здесь мы сталкиваемся с откровенно автономным набором символических сигналов, находящихся в сложном взаимодействии между собой. Начнем с того, что это некий странный гибрид натюрморта и пейзажа. От натюрморта здесь цветы и общее построение композиции; от прибалтийских пейзажей, которых художник в 1950–1960-е написал множество, – сосны на дальнем плане и яркое небо, контрастное по отношению к цветам. Но вместо привычного букета мы видим полноценный фриз, который четко разделяет и одновременно связывает ближний и дальний планы. Причем опосредующая роль этого фриза дополнительно подчеркнута порталом, расположенным в левой от зрителя части картины: плотная масса цветов расступается и открывает вид на аллею с крохотными фигурками людей.

**4** САРАБЬЯНОВ Д.В. *Павел Кузнецов / Павел Кузнецов*. М.: Советский художник, 1975. С. 41.

**5** Здесь и далее репродукции картин публикуются с разрешения Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева.



Если исходить из законов линейной перспективы, то глубина пространства должна быть очень серьезной: по сравнению с розами, размер этих едва намеченных фигур ничтожен. Хотим мы того или нет, но наш глаз автоматически пытается достроить недостающее пространство и интерпретирует ментальный перескок от масштаба к масштабу как перепад высот, помещая между цветником и аллеей невидимую пропасть. Позволим себе сразу обратить внимание на эту деталь как на один из формальных композиционных принципов, крайне значимых для общей системы видения Павла Кузнецова. Вне зависимости от того, пишет он пейзаж, натюрморт или портрет в интерьере, он выстраивает не плавно разворачивающееся пространство, а последовательность планов, наделенных принципиально разной семантикой.

Еще одна особенность кузнецовской композиции – фланкирование. В «Цветнике» левая от зрителя граница четко обозначена уже упомянутым порталом с аллеей, фигурками и странной архитектурной формой, в которую эта аллея упирается. Правую образует вертикальная линия, восходящая от четко ограниченного коричнево-зеленого пятна, расположенного в правом нижнем углу, к пальме, расположенной в углу правом верхнем. Предметная привязка пятна не очевидна – это может быть как упавший в воду камень, так и сучок, контрастно выделяющийся на полированной деревянной поверхности. В любом случае от него расходятся концентрические линии, задающие горизонтальный вектор движения по прямой, справа налево, вдоль нижнего края картины – с наглядностью едва ли не дорожного указателя, приводящего зрительский глаз ко входу в портал. Вдоль верхнего края идет встречное уравнивающее движение, прописанное за счет клинообразного облака. Правая и левая вертикали, связанные векторами движения, противопоставлены друг другу, как то и положено у Павла Кузнецова: художник на протяжении всей своей жизни играл не только горизонтальными пространственными планами, но и значимыми различиями между правой и левой сторонами изображения.

Сам по себе вопрос о распределении и семантизации правой и левой сторон изображения в европейской традиции слишком сложен, и мы не считаем возможным сколько-нибудь подробно останавливаться на нем в рамках небольшой статьи. Точка зрения, отталкивающаяся «от позиции зрителя» по отношению к изображению, настолько привычна для европейского искусствоведения, что большинство специалистов исходят из нее по умолчанию, никоим образом ее не проблематизируя. В левом нижнем углу устойчиво помещается «точка входа» в картину, так что дальнейшее считывание изображения зрителем следует слева направо, как при чтении «европейского» тек-

ста<sup>6</sup>. В тоже время регулярно дает о себе знать противоположная позиция, исходящая из антропоморфизации самого изображения и так же представляющаяся своим адептам самоочевидной<sup>7</sup>. Не вдаваясь в подробности, мы считаем необходимым оговорить собственную позицию в этом вопросе применительно к анализу изобразительных текстов Павла Кузнецова. Во-первых, правая и левая стороны изображения у этого художника четко семантизированы: на протяжении всего творческого пути он из раза в раз совмещал одни элементы с правой, а другие с левой сторонами. Значимость такого распределения была подтверждена (в личной беседе с одним из авторов) Илларионом Голицыным – художником, который в свое время входил в ближний круг общения Кузнецова. Кроме того, мы будем исходить из представления о том, что правое и левое применительно к работам Кузнецова должны определяться с точки зрения зрителя – в соответствии с общесимволистским восприятием произведения искусства как «портала», дающего возможность выхода из «голубой тюрьмы».

Впрочем, вернемся к «Цветнику». Особого внимания заслуживает и пальма. Во-первых, она «держит» верхний угол, задавая правую вертикаль. Во-вторых, она попросту контринтуитивна, как с точки зрения игры пространственными планами, так и с точки зрения элементарной уместности в некоей – собственной – аномальной зоне между соснами и розами. В-третьих, она имеет выраженную знаковую природу. Едва ли не с первых своих шагов Кузнецов из раза в раз изображает одну и ту же структуру, набор округло-искривленных линий, восходящих из единой точки, которая принимает вид то фонтана, то букета, то пальмы или агавы, а то и вовсе облачного миража в степном небе. Далее мы постараемся показать, что все эти элементы представляют собой цельную систему, единый язык – на котором художник говорил на протяжении всей своей жизни и который нуждается в дешифровке – со своей грамматикой, основанной на связях и разрывах между горизонтальными и вертикальными планами, и со своим словарем, в котором фонтаны, миражи, букеты и женские фигуры суть взаимодополняющие носители символических смыслов.

6 См.: WÖLFFLIN H. *Über das Rechts und Links im Bilde* // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 1928. № 5. S. 213–224.

7 Прежде всего: KANDINSKY W. *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. München: Verlag A. Langen, 1926 [рус. перев.: КАНДИНСКИЙ В. *Точка и линия на плоскости*. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 178–179]. И в самом деле, применительно к древнегреческой вазе, антропоморфной, по определению, правое и левое будут однозначно совпадать с правым и левым «ухом» килика. Об особенностях распределения правого и левого в античной вазописи см.: Михайлин В. *Смерть Аякса // Безумие и смерть. Интерпретация культурных кодов*. Саратов: ЛИСКА, 2005. С. 8–49. Точно так же и на любой европейской картине, на которой присутствует изображение человека, правое и левое изобразительные поля будут вполне естественным образом соотноситься с правой и левой руками персонажа – что критически значимо для восприятия общего месседжа, учитывая густой шлейф символических, этических и даже политических значений, сцепленных с понятиями «правое» и «левое».

ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ



ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

В середине 1900-х на нескольких выставках, ключевой из которых стала «Голубая роза» (1907), Павел Кузнецов произвел неизгладимое впечатление на московскую публику (а также петербургскую, парижскую и берлинскую), показав работы, которые представляли собой квинтэссенцию символистского мироощущения. Если его сподвижники по «Голубой розе» – Сергей Судейкин, Николай Сапунов, Анатолий Арапов – сохраняли некоторую преемственность по отношению к более ранним художественным веяниям, по большому счету, переведя мирискуснические галантные празднества в более таинственный и «мистичный» регистр, то Кузнецов отказался от всяческой – по крайней мере внешней – нарративности, от персонажей как «свернутых историй» и от «литературных» пространств. Он пишет мироздание как нескончаемый круговорот рождений и смертей, лишенный рационально постижимого смысла, но достойный любования в каждом конкретном проявлении, предлагает «иероглифический» опыт чтения картины, в каком-то смысле следуя за художниками раннего мистического романтизма вроде Отто Рунге. Самая известная вещь Кузнецова этого периода (известная хотя бы потому, что, в отличие от большинства других, она дошла до нас, а не сгорела на вилле Николая Рябушинского), «Голубой фонтан»<sup>8</sup> (1905), воплощает это новое видение со всей возможной наглядностью. Любая опознаваемая сущность – сам фонтан как архитектурная форма, водяные струи, фигуры людей, ветви деревьев или пряди тумана – здесь важна не сама по себе, но как носитель текучего и неостановимого движения, чреватого интуитивно постижимыми смыслами. Образ фонтана в достаточной степени прозрачен, поскольку иллюстрирует собой процесс, буквально взывающий к символической интерпретации. Воды земные устремляются ввысь, знаменуя собой возможность выхода из-под власти материи<sup>9</sup>, но затем, подчиняясь неодолимой силе земного притяжения, возвращаются к исходной точке. По сути, перед нами универсальная метафора тщетности любых устремлений, безнадежной и безысходной прикованности человека к миру<sup>10</sup>.

**8** Государственная Третьяковская галерея (ТТГ). Инв. № 10 231. (Мы не публикуем здесь это изображение по двум причинам. Во-первых, «Голубой фонтан» – хрестоматийное произведение русского искусства, многим известное. Желающие могут освежить воспоминания о нем (или получить о нем представление) на сайте Третьяковской галереи: [www.tretyakovgallery.ru/collection/goluboy-fontan/](http://www.tretyakovgallery.ru/collection/goluboy-fontan/). Во-вторых, получить разрешение на использование этого изображения – задача, требующая немалого времени, которым наш журнал в данный исторический период, увы, не располагает. – *Примеч. ред.*)

**9** Напомним, что у Елены Блаватской символика воды как первоматерии включает растворенные и «запертые» в ней начатки Духа, поскольку и сама вода понимается не как H<sub>2</sub>O, а как некая мистическая изначальная субстанция. См.: ВЛАВАТСКУЙ Н. Р. *The Theosophical Glossary*. London: The Theosophical Publishing Society, 1892. P. 368; ИДЕМ. *Isis Unveiled*. Wheaton: Theosophy Trust, 2017. P. 135, 153; ИДЕМ. *The Secret Doctrine*. Wheaton: Theosophy Trust, 1993. Vol. I. P. 64.

**10** У раннего Павла Кузнецова есть еще один, не менее частотный образ, иллюстрирующий ту же мысль, – чигирь, водяное колесо.

По сути, Кузнецов пишет ту самую «голубую тюрьму»: емкий образ мироздания, который придумал Афанасий Фет и на котором, с его легкой руки, плотно «сидел» весь русский символизм:

Если жить суждено и на свет не родиться нельзя,  
Как завидна, о странник почивший, твоя мне стезя! –  
Отдаваясь мысли широкой, доступной всему,  
Ты успел оглядеть, полюбить голубую тюрьму.

Постигая, что мир только право живущим хорош,  
Ты восторгов опасных старался обуздывать ложь;  
И у южного моря, за вечной оградой скал,  
Ты местечко на отдых в цветущем саду отыскал.

*Памяти Н.Я. Данилевского (1886)*

Но только в случае Павла Кузнецова мы имеем дело не с раннесимволистской – декадансной, тотально пессимистической – интерпретацией этой метафоры, а с интерпретацией в духе Валерия Брюсова, представителя поколения, к которому, собственно, принадлежал сам Кузнецов. Еще в 1904-м, то есть за год до того, как художник начал писать серию «Фонтанов», Брюсов опубликовал в «Весах» свои «Ключи тайн» – программный текст, во многом определивший понимание места и роли искусства в символистских кругах:

«Глаз обманывает нас, приписывая свойства солнечного луча цветку, на который мы смотрим. [...] Но мы не замкнуты безнадежно в этой “голубой тюрьме” – пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы – те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения»<sup>11</sup>.

Из этого пассажа следуют сразу две установки, критически значимые для восприятия всего дальнейшего творчества Павла Кузнецова. Первая, вполне очевидная, может быть сведена к образу, предложенному самим Брюсовым: произведение искусства имеет право претендовать на статус произведения искусства только в том случае, когда оно представляет собой «ключ тайн», портал, выход в иное, истинное бытие – либо по крайней мере напоминание, что такой выход возможен. Вторая не столь очевидна, но ничуть не менее важна для Кузнецова. «Цветок» в этом пассаже Брюсова может быть понят не только как обман зрения, но и как прямое напоминание об истинной природе света, как сущность, вписанная в этот мир, но

**11** Брюсов В. *Ключи тайн* // Веса. 1904. № 1. С. 19–20.

**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ



способная отсылать нас к миру истинному: то есть как символ *par excellence*. Здесь и далее мы будем исходить из представления, что до самой своей смерти в советском 1968 году Павел Кузнецов писал именно это: мир как «голубую тюрьму», из которой есть выход и которая исполнена напоминаний о возможности выхода. Эти напоминания вполне материальны и неотъемлемы от посюстороннего бытия, но умение их отслеживать дает жизни смысл и превращает профессию художника в уникальную возможность: художник становится «специалистом по порталам», и его главная задача в том, чтобы постоянно напоминать себе и другим людям, способным понять, что к чему в этом мире, о том, что мы прикованы к нему не безнадежно и не навсегда. А сами «символически емкие» объекты имеют право и обязаны претендовать на роль предметов любования, одного созерцания которых уже достаточно, чтобы наше пребывание в «голубой тюрьме» стало приемлемым и по-своему счастливым.

**Произведение искусства имеет право претендовать на статус произведения искусства только в том случае, когда оно представляет собой «ключ тайн», портал, выход в иное, истинное бытие – либо по крайней мере напоминание, что такой выход возможен.**

На протяжении всей своей дальнейшей жизни Павел Кузнецов будет «расставлять дорожные указатели», привлекая внимание к тем единственно значимым объектам, которые имеет смысл замечать на фоне общей «игры материальных сущностей»<sup>12</sup> – ибо игра эта может быть роскошной и многоцветной, но не перестает оставаться миражом. И здесь мы выходим еще на одну позицию, которую обязательно следует принимать во внимание при «чтении» работ Кузнецова. Символистское виденье дает возможность рассматривать техническое совершенство произведения не как достоинство, а как недостаток, отвлекающий от истинного смысла высказывания<sup>13</sup>. Картина, построенная на прямом, максимально достоверном отражении действительности, на самом деле не проясняет, а замутняет восприятие и, следовательно, не является произведением искусства.

**12** Термин, пользовавшийся популярностью в кругу саратовских художников-нонконформистов, которым – вне зависимости от очевидных стилистических расхождений – было свойственно в равной степени мистическое, символистское по сути мироощущение и восприятие природы искусства. См.: Лопатин В. *Две выставки (Ю. Лаврентьев, Н.М. Гуцин)* // Волга. 2015. № 8–10. С. 162–169.

**13** Точно так же Морис Метерлинк, культовая для русского символизма фигура, выстраивает свой «статичный театр», в котором «интересный» сюжет и актерская игра не мешают зрителю понять природу сообщения.



Итак, наша дальнейшая интерпретация творчества Павла Кузнецова будет исходить из следующих базовых установок. Первая, структурная, предполагает, что всякое изображение, вышедшее из-под руки этого художника, имеет смысл по крайней мере подозревать в том, что оно представляет собой «портал» в другой, истинный, мир или содержит в себе указание на возможность такого выхода. Вторая, предметная, предполагает необходимость вычленять в изображении символически емкие объекты и интерпретировать отношения между ними как основной сюжет картины, по отношению к которому внешний сюжет выполняет роль покровы, отчасти указывая на скрытую смысловую структуру, отчасти ее замутняя. Третья, стилистическая, связана с восприятием «не-жизнеподобия» как результата осознанного выбора в пользу реализма едва ли не в средневековом смысле понятия – как передачи истинной, духовной, сущности мира и составляющих его вещей. И, наконец, установка наиболее общая, мировоззренческая, будет сводиться к тому, что любая периодизация творчества Павла Кузнецова может и должна носить исключительно стилистический характер, поскольку, переходя от манеры к манере, он неизменно оставался верен единой системе восприятия природы бытия, искусства и собственной роли по отношению к тому и другому. Или, в двух словах, к тому, что бывших символистов не бывает.

Вернемся к «Голубому фонтану» 1905 года. На первый взгляд может показаться, что основная вертикальная ось картины совмещена с телом фонтана и, соответственно, сдвинута влево от центра<sup>14</sup>. Но, если присмотреться внимательнее, станет очевидно, что ось пролегает там, где ей и следует – по самому центру композиции. Фонтан не просто смещен влево: в правой половине полотна его уравнивает мерцающее, излучающее внутренний свет пятно водяного пара. Причем противопоставляются друг другу не только «материальное» и «эфирное» тела, но и пятна света и тьмы: фонтан старательно затенен, и за счет этого усиливается свечение «эфирного» пятна. Отдельные пряди этого мерцающего марева рифмуются с очертаниями фонтана и ниспадающих водяных струй; тот же ритм подхватывается и плакучими ветвями деревьев, обрамляющими композицию с трех сторон. У основания фонтана – три человеческие фигуры, занятые некой таинственной деятельностью. С уверенностью сказать, что именно они делают, невозможно: все три обрезаны нижним краем полотна и к тому же прописаны предельно условно и обобщенно, а центральная и вовсе едва намечена. Но две фланкирующие фигуры – определенно женские – очевидно сопоставлены и противопостав-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

**14** «Фонтан несколько сдвинут влево от центральной оси композиции, и это придает ей особую подвижность и зыбкость»: РУСАКОВА А.А. *Символизм в русской живописи*. М.: Белый город, 2001. С. 221.



ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

лены между собой и, судя по всему, возлагают венок из белых цветов на голову третьей. У одной лицо полностью затенено<sup>15</sup>, у другой – подсвечено призрачным бликом (в форме полумесяца) от светящегося туманного пятна. За каждой из них помещен еще один персонаж, редуцированный до головы, по всей видимости, младенческой<sup>16</sup>.

Если вспомнить, что и для Кузнецова, и для русского живописного символизма в целом «Голубой фонтан» представлял собой программное высказывание, то у нас есть достаточные основания воспринимать внутренний сюжет картины как связанный с процедурой инициации в «истинное зрение», которое, собственно, и делает человека художником, вне зависимости от того, чем он занят в жизни. В этом случае коронуемый двумя аллегорическими сущностями «художник»<sup>17</sup> превращается для зрителя в «точку подключения», в посредника, способного помочь настроить систему восприятия бытия. Данная интерпретация подкрепляется еще и тем обстоятельством, что в определенной мере кузнецовский «Голубой фонтан» является иллюстрацией к сновидческой сцене инициации героя в сюжет духовного поиска из «Гейнриха фон Офтердингена»: этот роман Новалиса был крайне значим для русского символизма<sup>18</sup>, и, собственно, с легкой руки не то Валерия Брюсова, не то Андрея Белого само название выставке и группе «Голубая роза» было придумано именно как отсылка на новалисовский «голубой цветок»<sup>19</sup>.

Женские фигуры, фланкирующие персонажа, который проходит инициацию<sup>20</sup>, дублируют сопоставление и противопо-

**15** Отдельный сигнал дает тонкая световая окантовка по левому верхнему контуру головы и руки – но об этом ниже.

**16** Тема, невероятно значимая для раннего Кузнецова, для которого акт рождения, судя по всему, был одной из немногих значимых точек, дающих возможность заглянуть за границу между мирами. Неслучайно одной из рабочих площадок для художника в первой половине 1900-х стали родильные дома – увлечение, воспринимавшееся некоторыми его современниками как чудачество. Таким же чудачеством казалась и страсть к изображению «большеголовых уродцев» на полотнах «голуборозовского» периода, причем в семантически значимых позициях. Любопытно, что на другом конце Европы одновременно с Кузнецовым, который пишет свои напичканные «уродцами» символистские «Фонтаны», «Утра» и «Рождения», Морис Метерлинк – ключевая фигура европейского символизма – придумывает мир нерожденных младенцев для своей «Синей птицы»; кстати, мир, так же не располагающий зрителя к умиленным реакциям.

**17** Или «коронуемая душа», если воспринимать фигуру как женскую. О структуре символистского живописного портрета см.: LANELMA M. *The Symbolist Aesthetic and the Impact of Occult and Esoteric Ideologies on Modern Art // Approaching Religion*. 2018. Vol. 8. № 1. P. 31–47.

**18** См. в этой связи: BOWLT J. *The «Blue Rose» Movement and Russian Symbolist Painting*. Ph.D. thesis. St. Andrews: University of St. Andrews, 1972. P. 211–212.

**19** См.: РУСАКОВА А.А. *Указ. соч.* С. 260–261.

**20** Напомним, что в самом начале «Гейнриха фон Офтердингена» протагонист видит сон; он входит в пещеру и попадает в обширный зал; в центре которого из земли поднимается золотой луч света, похожий на фонтан, который, почти достигнув потолка, рассыпается затем – подобно фонтану же – на множество искр, а те падают в большой бассейн. Стены пещеры светятся голубоватым светом. Далее протагонист совершает действие откровенно инициационного характера, причем инициация эта густо эротизирована и прямо связана с женскими образами. Он смачивает губы содержимым бассейна, затем раздевается и погружается в него, после чего вокруг начинают гущаться некие образы, которые обретают плоть и прижимаются

ставление двух основных пятен – материального и эфирного, темного и светлого. Определенную проблему для интерпретации представляет то обстоятельство, что символическое распределение правого и левого здесь противоречит устойчивой привязке материальных аспектов бытия к правой от зрителя стороне изображения, а духовных – к левой. Здесь же материальное и затененное «тело» фонтана как раз находится слева, а его светящееся эфирное соответствие – справа от зрителя. Но это парадокс мнимый. Мы имеем дело со вполне осознанной игрой, рассчитанной на то, чтобы продемонстрировать зрителю неистинность мира, в который он заключен. Внимательный взгляд на картину позволяет понять, что свечение не является эссенциальной характеристикой туманного пятна: туман всего лишь проводит через себя свет, исходящий от внешнего источника, вынесенного за пределы изображения. Под верхней чашей фонтана четко обозначена линия тени, и, если проследить направление луча, образующего эту тень, мы обнаружим, что свет исходит из некоей точки, расположенной по ту сторону «занавеса», образуемого ветвями деревьев, и на фонтан он падает сквозь веретенообразный проем в занавесе, у левого края картины<sup>21</sup>. Свет посястороннего мира обманчив: сосредоточившись на нем, наблюдатель утрачивает возможность понимания того, что бытие не ограничено рамками материальной реальности, принимает кажимость за истину. И наоборот: «восстановив» для себя истинный – не видимый невооруженным глазом – внешний источник света, зритель расширяет рамки восприятия и начинает понимать природу символистской картины. Искусство академическое или искусство реалистическое, которые настаивают на внешнем подобию, пытаются замкнуть зрительское восприятие на самом предмете созерцания и на его соотносительности с наблюдаемым миром, предлагают ложную систему восприятия. Истинное произведение искусства выполняет роль портала, переадресуя зрителя к реальности высшего порядка, по отношению к кото-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРИЮ

к нему, «как нежная грудь», и светящаяся субстанция оказывается полна растворенных в ней девичьих тел, которые, прикоснувшись к герою, обретают плоть. («Ein unwiderstehliches Verlangen ergriff ihn sich zu baden, er entkleidete sich und stieg in das Becken. Es dünkte ihn, als umflösse ihn eine Wolke des Abendroths; eine himmlische Empfindung überströmte sein Inneres; mit inniger Wollust strebten unzählbare Gedanken in ihm sich zu vermischen; neue, niegesehene Bilder entstanden, die auch in einander flossen und zu sichtbaren Wesen um ihn wurden, und jede Welle des lieblichen Elements schmiegte sich wie ein zarter Busen an ihn. Die Flut schien eine Auflösung reizender Mädchen, die an dem Jünglinge sich augenblicklich verkörperten»: NOVALIS. *Heinrich von Ofterdingen* ([www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0102-10.pdf](http://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0102-10.pdf))). В конце этого же сна Гейнрих видит растущий у воды волшебный голубой цветок с девичьим лицом.

- 21** Проем дублируется сходным по форме и цвету пятном в светящемся эфирном облаке. Та же форма неоднократно повторяется и в других частях изображения, она угадывается в сплетениях ветвей, в ниспадающих струях воды и в общем движении той призрачной материи, которая является системообразующей для «Голубого фонтана». Но только эти два пятна четко соотносены между собой и создают очевидный ритмический рисунок.



рой сам акт творчества становится подобен жесту открывания двери или окна.

Итак, попытаемся привести общий смысл этого высказывания к некоему «внутреннему», символическому нарративу. Сюжет картины отталкивается от сцены инициации в левой нижней части. Та же группа фигур становится основанием для фонтана как такового: физической конструкции, которая запускает круговорот первоматерии. В понимании традиционного европейского оккультизма этот круговорот символизирует встречу и взаимодействие двух разнонаправленных сил<sup>22</sup>: нисходящих (эманаций небесного Духа) и восходящих (устремлений духа, «привязанного» к материи, воплощением которого является человек)<sup>23</sup>. Если бы на картине Павла Кузнецова не было ничего, кроме сцены посвящения и фонтана, то смысл инициации сводился бы к постижению духовных законов, управляющих материальным миром, – как скорее всего дело и обстояло в первоначальном замысле, о котором мы можем судить по сохранившемуся эскизу<sup>24</sup>. Но в окончательном варианте картины мы имеем дело с гораздо более сложным высказыванием. Понимание правил, которые определяют существование посюстороннего мира, из самоцели превращается в промежуточную ступень на пути к главной цели – выходу в иное измерение.

**22** И в этом смысле символика фонтана параллельна одному из значений Соломоновой печати.

**23** Сюжет, обозначенный у Генона (Генон Р. *Символы священной науки*. М.: Беловодье, 2002. С. 389–392) и с его легкой руки ставший одним из базовых в традиции *New Age*, в том числе и позднесоветской; см.: Михайлин В. *Знаки на стене: первый фильм Андрея Тарковского и советский New Age* // Неприкосновенный запас. 2021. № 2(136). С. 131–161.

**24** См. эскиз к картине «Голубой фонтан» (1905) из собрания В.А. Дудакова и М.К. Кашуро: *Русский символизм. Из частных собраний*. М.: Галарт, 2005. № 32. «Исходное» высказывание было гораздо более прямым и дидактичным. Изображение состоит из трех строго разграниченных планов. Передний, с той самой сценой инициации, выделен в экфрастическую рамку, предельно наглядно организуя мостик между воображением зрителя и пространством картины. Средний план включает фонтан с группой танцующих путти в качестве основания и еще двумя парящими фигурками младенцев, которыми жонглируют струи фонтана, а те в свою очередь играют с этими струями. От дальнего – верхнего – плана средний отделен плотным растительным фризом. Верхний занят огромным солнечным диском со вписанным в него лунным полумесяцем – причем фонтан пронизывает растительный «горизонт» и приносит частицы солнечного света на средний план вместе с падающей водой. Изображение строго организовано вокруг центральной оси, совпадающей с фонтаном, который соединяет голову посвящаемого и небесные светила. Общая композиция является прямой отсылкой к мистическому циклу Отто Рунге «Времена дня» (1802–1810) – вплоть до деталей вроде троих танцующих путти в центре, сквозь которых бьет фонтан. Окончательный вариант картины подчеркнуто отходит от заданного Рунге (и также вдохновленного Новалисом) прототипа. См. в этой связи: CONNELLY F.S. *Poetic Monsters and Nature Hieroglyphics: The Precocious Primitivism of Philipp Otto Runge* // *Art Journal*. 1993. Vol. 52. № 2. P. 31–39.

Грех не вспомнить здесь и про бальмонтское «Будем как солнце», особенно если учесть, что Бальмонт был крайне значимой фигурой для саратовских околосимволистских контекстов. Так, в программе последнего заседания «Саратовского английского клуба», включавшего близких друзей Виктора Борисова-Мусатова, 1 декабря 1903 года значилось целое отделение, названное «Будем как солнце» (см.: Шилов К.В. *Борисов-Мусатов*. М.: Молодая гвардия, 2001. С. 312). А менее чем через два месяца, 24 января 1904 года, в Саратовском музыкальном училище по инициативе Михаила Бужиника, члена того же «Английского клуба», состоялся вечер «Нового искусства», в котором участвовали и Константин Бальмонт, и Павел Кузнецов (см.: Саратовский дневник. 1904. № 22. 28 января).

«Голубой фонтан» дает нам набор значимых символических элементов, базовых для того живописного языка, на котором Павел Кузнецов будет говорить до конца жизни. Эти элементы могут трансформироваться, передавая от формы к форме структурную роль и смысловое наполнение. Восходящие в ожидании неизбежного падения струи фонтанов сначала уступят место – в «степной» и «бухарской» сериях – облачным миражам и призрачным архитектурным формам; затем, начиная с той же «бухарской» серии, одним из главных претендентов на соответствующую символическую нишу станет букет, добавив к общему смысловому коктейлю еще и брюсовскую семантику цветка как проводника солнечного света. Здесь же появятся и призрачные акации, роскошно неуместные посреди степных пейзажей: традиционный масонский символ вечного круговорота жизни и смерти, поскольку акация сбрасывает умершие листья и растит на их месте новые непрерывно, круглый год. Позже в роли фонтанов начнут выступать яблони, пальмы и агавы – последние, возможно, в качестве своеобразного оммажа агавам Виктора Борисова-Мусатова, который когда-то, еще в саратовские времена, дал Кузнецову возможность впервые заглянуть во вселенную символизма.

**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

**Истинное произведение искусства выполняет  
роль портала, переадресуя зрителя к реальности  
высшего порядка, по отношению к которой сам акт  
творчества становится подобен жесту открывания  
двери или окна.**

Скрытые от зрительского глаза источники света продолжают исполнять роль структуро- и смыслообразующих центров, чье присутствие в изобразительном поле будет считываться исключительно через блики и отражения на физических объектах. В этой роли выступает, как правило, солнце, а вот тот способ, которым оно в каждом конкретном случае избегает прямого контакта со зрительским глазом, варьируется с достаточной степенью разнообразия. Где-то, как в поздних балтийских пейзажах, оно будет вполне обыденно прятаться в облаках, никогда не сплошных, с непременными прорехами, через которые свет продолжит доходить до написанного на полотне мира. Где-то, как в гурзуфских пейзажах начала 1950-х, в ярко освещенном южном ландшафте на линии, которая должна соединять солнце и глаз наблюдателя, услужливо встанет торчащая из моря одинокая скала. Которую – для наглядности – на одной из таких картин художник сопроводит



**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

агавой, подчеркнута организующей вертикальную ось и не менее подчеркнута проникающей в горние, залитые истинным светом, сферы. А где-то, как на роскошной «Киргизке с барашком»<sup>25</sup>, свет и вовсе перестанет тесниться своей мистической, потусторонней природы. Впрочем, «Киргизку» художник напишет еще в 1914 году, а во времена, более поздние, не расположенные к мистике, он чаще всего будет просто оставлять солнце за кадром.

Не менее прихотливо Павел Кузнецов будет расставлять и порталы. В уже упомянутой «Киргизке с барашком» выход в иную реальность предстанет в виде целого строя призрачных архитектурных форм. В «Отдыхе» (1925) (илл. 2) он будет выглядеть как проем между составленными снопами. В сугубо производственных, написанных в целевой творческой командировке «Фермах моста» (1934–1935) (илл. 3), роль портала будет играть гигантская стальная конструкция, расположенная в левой части полотна таким образом, чтобы увести взгляд зрителя в золотисто-голубую даль по ту сторону индустриального пейзажа. «Окно. Кисловодск» (1936) (илл. 4) использует в том же качестве оконный проем, странным образом лишенный стекла в левой своей половине – как и в написанной незадолго до смерти «Террасе» (1966–1967)<sup>26</sup>, с распахнутым окном в середине картины.

*Илл. 2. Павел Кузнецов.  
«Отдых». 1925 год.  
СГХМ. Ж-2151.*



**25** Приморская государственная картинная галерея. Инв. № Ж-319.

**26** СГХМ. Ж-2021.



**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

*Илл. 3. Павел Кузнецов.  
«Фермы моста». 1934–  
1935 годы. СГХМ. Ж-1766.*



*Илл. 4. Павел Кузнецов.  
«Окно. Кисловодск».  
1936 год. СГХМ. Ж-1678.*



**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ



*Илл. 5. Павел Кузнецов.  
«Азовсталь. Плавка  
чугуна». 1936 год. СГХМ.  
Ж-1768 (инвентарный  
номер второго вариан-  
та: Ж-2019).*

Игра правой и левой сторонами изображения как семантизированными полями также останется устойчивым мотивом. В кисловодском «Окне» свободный левый проем открывает вид на уходящую вдаль дорогу; при этом правая створка окна едва приоткрыта, и за ней – плотная ширма из зелени, да еще и замутненная стеклом. В «Бухарском натюрморте» (1913)<sup>27</sup> правая сторона композиции безнадежно «замурована», а слева оставлен проем в положенную золотисто-голубую даль, сквозь который в изобразительное поле проникает ослепительный свет из положенного внешнего источника, скрытого за темной архитектурной формой. В «Балконе» (1918)<sup>28</sup> по обе стороны от центрального, пронизающего пространственные планы сосуда стоят два одинаковых бокала, но правый пуст, а левый по самым краям наполнен кристально чистой водой. В обоих вариантах «Плавки чугуна» (илл. 5), написанных на «Азовстали»

**27** Собрание В.Г. Богорова (№ 188 по: Будкова Л.А. *Каталог*. М.: Советский художник, 1975. С. 278–406). СГХМ. Ж-1679.

**28** Астраханская картинная галерея имени Б.М. Кустодиева. Инв. № АКГ Ж-411.



в середине 1930-х, единственный выход из индустриального ада (с котлами, дымом и раскаленным металлом) расположен, как то и должно, слева – и открывает вид на безмятежный солнечный пейзаж. В ряде случаев – как в «Бухарском натюрморте» (1913) или на портрете Елены Бебутовой (1920)<sup>29</sup> – распределение смыслов между правым и левым происходит за счет цвета, что ничуть не удивительно для Павла Кузнецова, который вошел в историю отечественной живописи как колорист *par excellence*.

Еще более устойчивая, едва ли не универсальная для Кузнецова композиционная схема связана с игрой семантизированными планами. Достаточно рано, еще в «бухарский» период первой половины 1910-х, он принципиально интериоризирует ближний план, превращая его в интимное пространство и противопоставляя плану второму, в котором всячески подчеркиваются качества условности, кажимости, неистинности. В серии натюрмортов второй половины 1910-х эту позицию может занимать призрачный городской пейзаж, а может – и просто ширма или декоративный поднос. Этот принцип станет основополагающим для натюрмортов уже советского периода: здесь будут неперемный подоконник, стол перед окном или балюстрада на террасе с «проницающими планы» букетом или фруктами, а по ту сторону границы – пейзажное море с отсутствующим или скрытым источником света. Посюсторонний мир может быть разнообразен и наполнен предметами, достойными любования, но он был и остается «голубой тюрьмой», и жизнь в нем – только сон.

Эту тему Кузнецов активно разрабатывает еще в «степной» период, создавая волшебный мир, погруженный в состояние непрерывного золотого сна под сапфирно-синим куполом неба, рифмующимся с куполами юрт. Обитатели этого мира могут быть непосредственно погружены в сон на фоне узорчатых ширм, как в «Спящей в кошаре» (1911)<sup>30</sup>, или на фоне юрт и небесных «фонтанов», как в «Мираже в степи» (1912)<sup>31</sup>, а могут «спать на ходу», занятые одинаково неторопливой и одинаково символически емкой деятельностью, – как персонажи саратовских «В степи. Мираж» (1911)<sup>32</sup> и «Степь» (1910-е)<sup>33</sup>. В советской картине середины 1920-х, в «Отдыхе», тем же сном будет спать уже совершенно русская, «венедиановская» крестьянка, на фоне «юрты» из золотых колосьев – правда, здесь все-таки появится портал.

**29** Собрание А.Ф. Чудновского (№ 353 по каталогу: Будкова Л.А. *Указ. соч.*).

**30** ГГ. Инв. № 4828.

**31** ГГ. Инв. № 5961.

**32** СГХМ. Ж-384.

**33** СГХМ. Ж-625.

**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ



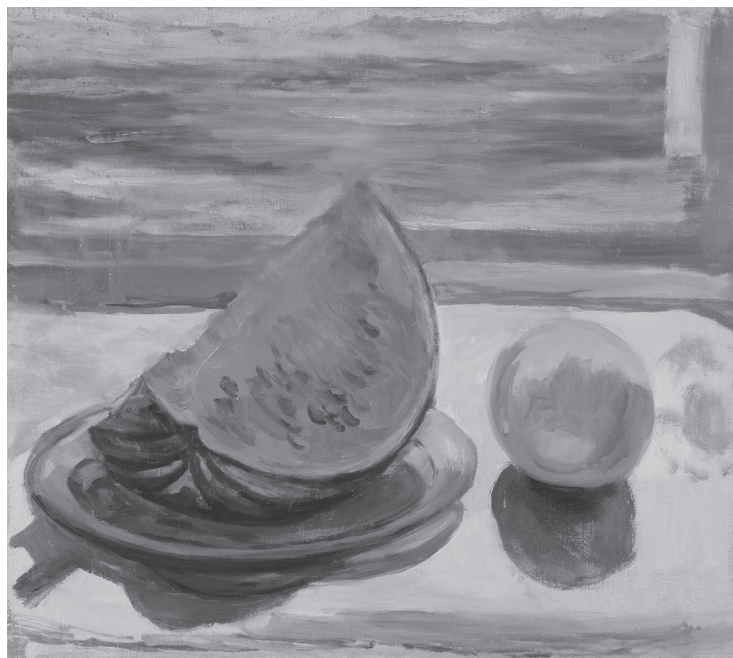
Вода – ключевая символическая стихия для раннего Павла Кузнецова, наполняющая разнообразными смыслами физические тела фонтанов и чигирей, – также продолжает «работать» на протяжении всей его творческой жизни. Поначалу он склонен замыкать свои «воды земные» в овальные бассейны, прямо отсылающие к прецедентному для саратовцев<sup>34</sup> «Водоему»<sup>35</sup> Виктора Борисова-Мусатова: впрочем, форму эту Кузнецов использует и в более поздние времена. В «степной» период полки для скота – обязательный атрибут символических сцен, маскирующихся под пейзажи и жанровые картины, – дополняются кувшинами, которые активно включаются в общую игру смыслов, а затем переключаются в натюрморты и портреты. В середине века Кузнецов начинает активно работать с обширными водными пространствами, прежде всего морскими. Устойчивый прием здесь – перенос границы миров. Линия горизонта, разделяющая воду и небо, скрадывается, так что дальний план превращается в сплошную игру цветовых пятен и бликов света, исходящего от солнца, скрытого за пределами изображения, причем вода и воздух, «материя» и «эфир» становятся практически неразличимы между собой. При этом жестко прописывается граница (край подоконника, стола или балюстрады) между передним, интимным, планом и «миром» за его пределами. А в этой жесткой границе достаточно регулярно возникает «точка пробоя» – за счет физического объема, задающего вертикальную ось, – обеспечивая проницаемость бытия и обмен смыслами между разными его уровнями.

Наглядный пример такой композиции нам дает «Натюрморт с арбузом» (начало 1950-х)<sup>36</sup> (илл. б). На картине два плана, со всей возможной наглядностью разделенные нижней рамой окна. Дальний – занят морским пейзажем с линией горизонта, обозначенной ровно так, чтобы создавать ощущение глубины пространства, но при этом подчеркивать игру подобиями между небом и поверхностью моря. Это пространство прописано длинными горизонтальными мазками, подчеркивающими его текучесть и стихийность, смешанными цветами с преобладанием холодных и темных тонов, но с яркими «солнечными» бликами желтого. Передний план, напротив, предельно геометричен и лапидарен. Здесь, на залитой ярким теплым светом поверхности стола, стоит стеклянная тарелка с четвертинкой разрезанного вдоль арбуза и лежит небольшая дыня. Свет вполне ожидаемо исходит из невидимого внешнего источника. Насыщенные и четко отграниченные друг от друга цветовые пятна здесь являются неотъемлемой характеристикой чистых

34 Помимо Кузнецова – для Кузьмы Петрова-Водкина и Петра Уткина.

35 ГТГ. Инв. № 5603.

36 СГХМ. Ж-2047.



**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

*Илл. 6. Павел Кузнецов.  
«Натюрморт с арбузом».  
Начало 1950-х годов.  
СГХМ. Ж-2047.*

геометрических форм – треугольников, кругов, овалов. Это пространство гармонии, ясности и тепла – в отличие от холодного и хаотичного пространства по ту сторону оконного проема. Строго по центральной вертикальной оси изображения дальняя – треугольная – оконечность арбуза пробивает границу между планами, вторгаясь в хляби морские и, с одной стороны, привнося в них геометризванный кусочек теплого яркого цвета, а с другой, – «заражаясь» от стихии грязноватым пятном тени. Итак, перед нами формула, описывающая порядок разных уровней бытия: предельно комфортного и понятного «мира внутри», где живут плоды земные – и внешней стихии, причем «золотой» свет достается обоим этим мирам, хотя в разной степени и по-разному.

Фрукты и вазы с фруктами организуют у Кузнецова точку «контакта между мирами» достаточно регулярно, но чаще в этой роли выступают букеты, которые, как и было сказано выше, еще в 1910-е приняли эстафету от фонтанов и миражей. В тех случаях, когда дальний план представляет собой некое марево, образованное игрой цветовых пятен, смысл букета очевиден: это структура, которая дает возможность настроить способ видения мира. Это организованный набор смыслов, чистых форм и цветов, помогающий не запутаться во внешнем хаосе, а превратить его в предмет любования и поле для самостоятельной игры формами, цветами и смыслами. Тот же принцип сохраняет действенность и в натюрмортах с пейзаж-



ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРИЮ

ным дальним планом. Художник может «вылепить» из цветного марева пространство большей или меньшей глубины, может оформить цветовые пятна с большей или меньшей степенью сходства с реальными объектами, но способ видения останется прежним. В этой связи нельзя не вспомнить историю, рассказанную одному из авторов Илларионом Голицыным. Сидя на террасе санатория с видом на море, Павел Кузнецов обратил внимание собеседника на стоящий перед ними – в классическом кузнецовском положении «посредника» между пространственными планами – букет и на плывущий по морю теплоход. Когда теплоход «сел верхом» на букет, художник сказал: «Вот тут-то и нужно его писать». Совет парадоксальный, ибо он в корне противоречит школьным основам композиции, – но совершенно логичный для Кузнецова, поскольку именно такое соотношение форм и пятен позволило бы подчеркнуть условность пространства и общую «кажимую» природу реальности<sup>37</sup>.

Демонстративно функциональную роль букет выполняет и на уже упомянутой картине «Окно. Кисловодск» (1936). Напомним, что в ней подчеркнута противопоставлены друг другу две половины окна: правая, меньшая по размеру и «загроможденная» сложной архитектурной подоконника и приоткрытой рамы, и левая, большая по размеру, открытая настежь. По большому счету, речь идет о противоположных способах видеть мир. Один – многоступенчатый, опосредованный и замутненный стеклом – дает лишь узкую щель, за которой взгляд упирается в непреодолимую зеленую преграду, живо напоминающую о растительном фризе в «Голубом фонтане». Другой – непосредственный, совмещенный с порталом в левой стороне изображения и дающий выход на открытую перспективу, которая дополнительно подчеркнута уходящей вдаль дорогой. Букет стоит ровно на той границе, где должно было бы находиться стекло, подчеркивая его отсутствие и давая зрителю понять, что его взгляд ничем не ограничен и не опосредован. Именно букет является главным героем всей картины. Он расположен в силовой позиции – в левом нижнем углу, то есть примерно там же, где в «Голубом фонтане» Кузнецов поместил голову посвящаемого. А еще это самое яркое пятно на полотне, моментально привлекающее к себе внимание за счет того, что прописано насыщенным красным цветом, который во всей остальной композиции отсутствует.

**37** Этот кузнецовский тезис можно почти буквально проиллюстрировать как минимум двумя его работами. Во-первых, этюдом «В Крыму» (1953. СГХМ. Ж-1910), где «торчащий» в море сегмент арбуза уравновешен с двух сторон наплывающим на него силуэтом яхты и той самой торчащей из моря скалой, которой он обычно закрывал солнце на гурзуфских пейзажах. А во-вторых, картиной «Корзины с яблоками» (конец 1930-х. СГХМ. Ж-2138), где согбенный силуэт работницы на дальнем плане таким червячком вылезает из корзины с яблоками, стоящей на плане переднем, – в полном, опять же, противоречии с тем, чему учат в художественных школах.

Из того, что композиционный принцип с фонтаном / букетом / плодами земными в качестве центральной вертикальной оси, организующей изображение и задающей способ видения, является для Павла Кузнецова основополагающим, вовсе не следует, что художник не готов использовать его в ироническом модусе. Достаточно взглянуть на «Капусту» (1932)<sup>38</sup>. Это по-своему программное высказывание, связанное с неизбежной для начала 1930-х переоценкой собственного места в радикально изменившейся действительности. Доминирующая в общем изобразительном поле «героиня» – огромная капуста – одновременно организует две геометрические структуры. Помимо вертикальной оси, посредничающей между разными планами, это еще и структура пирамидальная, треугольник, направленный вершиной вверх: стандартный в искусстве начала века символ Микрокосма и/или Первоматерии, «прорастающей» семенами Духа. При этом дальний план представляет собой автопародию на степную серию – с юртами, которые вполне шутковским манером «переяжены» в стога и крестьянские избы, – а центральное место в нем занимает совершенно нехарактерная для Кузнецова жанровая сценка с крестьянкой, которая замахивается хвостиком на корову; причем на корову это не производит никакого впечатления, она спокойно стоит на месте<sup>39</sup>. Перед нами совершенно ерническая трансмутация голубой розы в общественно-полезный продукт. Причем шутка художнику, судя по всему, настолько понравилась, что в 1930-е годы капуста превратилась едва ли не в фирменный его знак, этакий иероглиф, который время от времени дает ключ к пониманию более сложных высказываний: как во внешне непритязательном пейзаже «Капуста на даче» (1939) (илл. 7), где плотный, прописанный холодными тонами и в подчеркнута брутальной экспрессионистской манере капустный фриз отделяет пространство зрителя от залитого волшебным золотым светом бу-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

**38** ГТГ. Инв. № 20 824.

**39** Позволим себе – в качестве чистой воды исследовательского хулиганства – предложить для этого сюжета вполне «бытовой» интерпретативный контекст. Как раз в 1932 году Павла Кузнецова выдвинули в правление свежесозданного МОССХа. К роли «носовой фигуры» в художественном объединении ему было не привыкать, но и в «Голубой розе», и в «Четырех искусствах», несмотря на все несходство творческих манер, члены объединений придерживались если не близких, то по крайней мере совместимых между собой взглядов на природу творчества и на профессиональные функции художника. Здесь же Кузнецову предстояло вариться в одном котле – и на равных правах – не только с такими оголтелыми АХРовцами, как Павел Радимов, Евгений Кацман и Алексей Вольтер, но и с откровенным принципиальным и агрессивным дилетантом Василием Точилкиным, председателем бывшего ОХС (Объединение художников-самоучек). Понятно, что летом 1932 года, когда создавался МОССХ, роль унифицированных творческих союзов в СССР как механизма контроля за соответствующими средами могла просматриваться разве что приблизительно, а термин «соцреализм» существовал пока еще на правах маргинального неологизма. Но сцена с коровой, которую пытаются загнать в стойло, а она сохраняет полный покой (да еще и в центре композиции), уж слишком нехарактерна для Павла Кузнецова. У которого – на протяжении всего 70-летнего творческого пути – вообще нет ни единой сцены насилия. Кроме этой.



**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ



*Илл. 7. Павел Кузнецов.  
«Капуста на даче».  
1939 год. СГХМ. Ж-1687.*

колического пространства на дальнем плане – теплого и предельно интимизированного.

Судя по всему, ирония начиная с 1930-х превращается в один из модусов профессионального существования Павла Кузнецова. Возможно, именно этим объясняется факт, неоднократно ставивший в тупик как искусствоведов, так и простую публику: параллельно с рождением соцреализма Павел Кузнецов, заслуженный деятель искусств РСФСР, внезапно «разучивается» рисовать. Причем это его новое неумение не касается цветов, деревьев, овощей, пейзажей и портретов любимой женщины. Но вот с фигурами советских людей – пионеров, физкультурников, бойцов Красной армии – время от времени происходит что-то катастрофическое. Кузнецов, который за два десятилетия до этого создавал изысканные графические серии, начинает выставлять полотна вроде «Футбола» (1931)<sup>40</sup> (илл. 8), «Пушбола» (1931)<sup>41</sup>, «В пионерском лагере» (конец 1930-х)<sup>42</sup> или «Двойного портрета» (1937–1938)<sup>43</sup> с диспропорциональными фигурами, застывающими в нелепых позах. При этом с чисто колористической точки зрения картины остаются вполне «кузнецовскими»: складывается впечатление, что на глазах у зрителя в гармоничный красочный мир происходит вторжение уродов.

То, что начиная с 1930-х у Кузнецова ирония выступает в сочетании с деформацией человеческих фигур, по большому

**40** СГХМ. Ж-2156.

**41** ПГГ. Инв. № 22 523.

**42** СГХМ. Ж-2145.

**43** СГХМ. Ж-2013.



**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

*Илл. 8. Павел Кузнецов.  
«Футбол». 1931 год.  
СГХМ. Ж-2156.*

счету, удивления вызывать не должно. Напомним об установке, которая, с нашей точки зрения, весьма значима для восприятия его творчества в целом: проблема жизнеподобия, по большому счету, для него всегда была нерелевантна. В отличие от того же Ивана Владимировича, он не писал карикатур на советских людей, поскольку для него как для символиста искусство в принципе обладало иным функционалом. Скорее он, как всегда, просто-напросто играл планами и модусами изображения. Если зрителю угодно искать на «Двойном портрете» пионеров, он найдет цирковых уродов. Если же он готов наслаждаться цветным круговоротом бытия, то нелепые фигурки с готовностью превратятся в носителей цветowych пятен, включенных в общую гармонию. Карикатура, если и присутствует в его творчестве, то скорее в плане экзистенциальном, – в гротескной, почти экспрессионистской оптике, адресованная человеку как таковому во всей нелепости *human condition*, – а не как сатира или критическое высказывание в адрес конкрет-



**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

*Илл. 9. Павел Кузнецов.  
«Пляж на Рижском  
взморье». 1954 год.  
Ж-1873.*



*Илл. 10. Павел Кузнецов.  
«У моря вечером».  
Начало 1950-х годов.  
Ж-1841.*



ного социального явления или антропологического типажа. Наилучший пример – этюд «Пляж на Рижском взморье» (1954) (илл. 9). Но гораздо чаще место человека в пейзаже он обозначает предельно условными силуэтами, а то и вовсе последовательностью вертикальных штрихов. Причем иногда и эти силуэты бывают крайне выразительны – как на этюде «У моря вечером» (начало 1950-х) (илл. 10).

Похожую игру Кузнецов позволяет себе и в тех случаях, когда пишет «открыточные» московские пейзажи – прежде всего связанные с кремлевскими видами. Одна из самых характерных в этом отношении картин – «Салют на Красной площади» (1950-е) (илл. 11). Два основных, доминирующих элемента пейзажа – кусок кремлевской стены со Спасской башней и собор Василия Блаженного – задают абсолютно узнаваемую





**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

*Илл. 11. Павел Кузнецов.  
«Салют на Красной  
площади». 1950-е годы.  
Ж-2130.*

для каждого советского человека рамку восприятия, которая еще и включает в себе вполне конкретный набор коннотаций: зритель попадает в пространство (а) праздничное, (б) «наше», советское и (в) статусное. Именно по этому принципу действует открытка: беглого взгляда на нее достаточно, чтобы уловить основной месседж. И зритель, уже вдохнувший соответствующую атмосферу, попросту не обращает внимания на то, что как внутри этой рамки, так и за ее пределами отношения между изображением и реальностью выстраиваются весьма специфические.

Деталь, которая сбивает автоматические настройки восприятия и обнажает сконструированность и фантазийность пространства, – это «тень» Исторического музея. С одной стороны, она обозначает предсказуемую нишу, предназначенную для третьего обязательного элемента пейзажа: любой советский гражданин знает, что на противоположном конце Красной площади должно быть знакомое красное здание. А с другой, – делает все возможное, чтобы Исторический музей развоплотить. На картине Кузнецова Красную площадь с северной стороны замыкает некое сооружение, похожее на рыцарский замок или на призрачную тень собора Василия Блаженного, да еще и расположенное в каком-то странном, сдвинутом и сильно удаленном положении. Зацепившись за эту странность, глаз поневоле начинает переоценивать, как соотносятся между собой остальные элементы изображения. И обнаруживает, что, за исключе-



ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРИЮ

нием двух доминирующих вертикалей, все прочее на этой Красной площади находится с реальностью в более чем странных отношениях. Колонны, выходящие с площади на Васильевский спуск, изображены в виде трех параллельных брусев, причем стоящие на том же плане зеваки, мимо которых они маршируют, по росту превышают демонстрантов раза в два, если не в три. Эти зеваки объединены с такой же праздничной толпой на переднем плане непрерывной изогнутой линией, создающей ощущение замкнутого и не слишком обширного пространства. При этом колонны демонстрантов, увиденные сверху, производят впечатление монтажной вклейки на плакате и заполняют собой какое-то другое пространство – гораздо более обширное, структурированное и расположенное в другой плоскости. Толпа представляется более реальной, чем демонстрация, но это впечатление обманчивое: если попытаться представить себе ракурс, с которого был написан передний план, то мы обнаружим, что все эти люди должны парить метрах в шестидесяти над Москвой-рекой. А с Красной площади, обтекая собор, на Васильевский спуск льется поток цвета – красивый, стильный, и единственно интересный художнику, который только время от времени напоминает, что где-то здесь должны быть люди, расставляя два–три своих обычных штриха. Да и на переднем плане главный интерес – это игра цветовых пятен, по отношению к которым персонажи являются всего лишь носителями.

Одно из самых ироничных своих полотен, «Купальщицу» (илл. 12), Павел Кузнецов написал в 1950 году, буквально через полтора года после того, как его на волне борьбы с формализмом изгнали из Московского художественного института. Эта картина – чистейшей воды хулиганство. Нарочито примитивизированная и «советская» во всех смыслах слова женская натура, квинтэссенция соцреалистического китча, сидит на фоне водоема в позе, настолько нелепой и вынужденной, что композиция в целом начинает откровенно напоминать о ковриках с оленями и лебедями. И как таковая она должна апеллировать к художественному вкусу колхозного парторга в должности искусствоведа. Проблема в том, что и сама она, и тот пейзаж, который разворачивается у нее за спиной, представляют собой набор прямых отсылок к европейскому модернизму и авангарду, то есть к художественному и культурному контексту, для вышеупомянутого парторга принципиально непрозрачному. Водоем, на фоне которого она сидит, выписан в позднеимпрессионистской манере, и здешняя игра цветных мазков живо напоминает о Дерене и Сёра. Линия берега и вертикальная развертка водной поверхности в качестве фона для женской фигуры – отсылка к конкретному прецедентному тексту, к уже упомянутому «Водоему» Виктора Борисова-Мусатова.



**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

*Илл. 12. Павел Кузнецов.  
«Купальщица». 1950  
годы. СГХМ. Ж-2171.*

ва. Но только отсылка ироничная, поскольку, вместо мусатовской плавности, здесь царит примитивистская «старательная неумелость». Берег за спиной у купальщицы передает привет, несколько менее очевидный, «Воскресному дню на острове Гранд-Жатт» все того же Сёра. Под ногами у женщины – настоящий оазис постимпрессионизма, царство цветных сезанновских теней. А на самом ближнем плане красуются босоножки, обведенные черным клуазоннистским контуром – при том, что черный цвет на полотнах Павла Кузнецова появляется крайне редко. Но главное событие этой картины, конечно, сама фигура, которая со всей возможной прямоотой отсылает к классической паре экспрессионистских полотен – «Марселле» Эрнста Людвиг Кирхнера<sup>44</sup> и «Зеленому дивану» Макса Пехштейна<sup>45</sup>.

Основой этого визуального текста является двойная оптика. Перед грамотным зрителем, «насмотренным» европейским искусством начала XX века, выстраивается парад отсылок к известным творческим манерам, объединенным грамотной линейно-цветовой композицией и, возможно, дружеской, отчасти иронической аллюзией на мусатовский «Водоем». Но если зрительский глаз настроен исключительно на реалистическую, а тем более – на соцреалистическую модель видения, то он уви-

**44** «Художница» («Марселла»). Бюкке-музеум, Берлин. № 1/97.

**45** «Зеленый диван» («Портрет жены художника»). Музей Людвига, Кёльн. ML 76/2891.



дит перед собой вполне позитивную, но не слишком ловко написанную девушку, которая где-то забыла весло. Это доступная советской современности ипостась «вечной женственности», достойная тантамарески с русалкой у пляжного фотографа.

В каком-то смысле позднего Павла Кузнецова имеет смысл считать – конечно, не родоначальником, – но предтечей соц-арта. Его способ преодоления соцреалистического канона основан на умении рассыпать имитацию внешней реальности на набор клишированных автопародийных знаков, при помощи которых можно выстраивать систему значимых отсылок. При этом, в отличие от классического позднесоветского соц-арта, он не риторичен – он не деконструирует соцреальность, а назначает ее маревом, разновидностью все той же «голубой тюрьмы», архитектурными особенностями которой можно даже любоваться, пока ты все равно к ней приговорен. Его знаки реальности могут отсылать к советским открыткам и плакатам или к высокой модернистской традиции – или к тому и другому одновременно, как в случае с «Купальщицей». В любом случае это отказ воспринимать видимую реальность всерьез и указание на то, что она всего лишь ширма, препятствие, которое мешает видеть.

**Параллельно с рождением соцреализма Павел Кузнецов внезапно «разучивается» рисовать. Причем это не касается цветов, деревьев, овощей, пейзажей и портретов любимой женщины. Но вот с фигурами советских людей время от времени происходит что-то катастрофическое.**

По большому счету, тот способ существования, который избрал для себя Павел Кузнецов и которого придерживался на протяжении едва ли не четырех десятков лет, можно назвать одной из разновидностей внутренней эмиграции. Разновидностью, довольно специфической, поскольку, в отличие от тех людей, которые вынужденно или в силу внутреннего выбора выпали из публичных контекстов, он старательно сохранял за собой удобную для него нишу в структуре советского истеблишмента, обустроенную еще в 1920-е, когда художественная жизнь развивалась по собственным законам и когда казалось, что масштабный социальный эксперимент, проводимый над целой страной, может не только не мешать, но и способствовать существованию большого искусства.

Это вовсе не означало отказа от символистской системы видения: судя по таким работам 1920–1930-х, как уже упомяну-

тые «Окно. Кисловодск», «Отдых» и «Фермы моста», а также по многочисленным пейзажам и портретам, какого-то радикального переворота в понимании, как соотносятся и взаимодействуют между собой художник, искусство и реальность, не произошло. В «голубой тюрьме» затеяли капитальный ремонт – сносом стен, рытьем котлованов и тектоническим перемещением существей. Сам по себе этот процесс поначалу был крайне любопытен, обещал массу новых впечатлений и предлагал новые возможности – в том числе и связанные с продвижением собственных взглядов через преподавательские и наставнические практики. Впрочем, после 1935 года никаких иллюзий в отношении советской власти Кузнецов, видимо, уже не питал, о чем можно судить по воспоминаниям близко знавшей его Нины Молевой – жены его бывшего аспиранта Элия Белютина. Вот приведенная ею общая оценка ситуации, сделанная мэтром в одном из частных разговоров в 1945 году:

«Наступление на культуру только продолжается. Победили не светлые начала идеи – победила тупая, безмозглая сила. С людьми, которые лишились всего, куда легче бороться, навязывать свою волю»<sup>46</sup>.

Для Павла Кузнецова, вероятнее всего, это означало смену «тюрьмы» общего режима на «тюрьму» режима строгого: что, несомненно, мешало жить, но не сказывалось принципиально на взаимоотношениях художника с реальностью. В любом случае нужно было дожидаться «окончания срока», и искусство было одним из немногих надежных способов напоминать себе и другим, что это не навсегда. Элию Белютину он настоятельно советовал сперва идти в аспирантуру, а потом вступить в Союз художников<sup>47</sup>.

«Усиления режима» иногда затрагивали и самого Кузнецова, которого в конце 1940-х не только лишили права преподавания, но и – на какое-то время – полностью вычеркнули из истории отечественного искусства<sup>48</sup>. Одним из способов самосохранения вполне могла быть своеобразная маска «стихийного са-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

**46** Молева Н.М. *Баланс столетия* (<https://coollib.com/b/278395-nina-mihaylovna-moleva-balans-stoletiya/read>).

**47** «Зачем вам аспирантура? Будьте же реалистом, голубчик. Ваша “продукция” не для нынешних художественных советов. Ее не купят и не выставят. [...] А пока вы получите возможность три года заниматься своей живописью. Это очень много! А там будет видно. [...] И непременно, голубчик, вступите в Союз. На всякий случай, знаете ли. ОНИ к тем, кто в стаде, придираются меньше. ИМ порядок казарменный нужен. Догляд, как у нас на Волге говорят. Пусть думают, что и вы не ушли от их надзора. А рекомендации мы с Аристархом Лентуловым вам дадим – я уже говорил с ним» (Там же).

**48** Если в 35 томе первого издания БСЭ (1937) есть большая, выдержанная в нейтрально-комплементарных тонах статья о художнике, в которой встречаются такие характеристики, как «крупнейший мастер» и «одаренный колорист», то в соответствующем томе второго издания какая бы то ни было информация о Павле Кузнецове – вполне себе здравствующем советском живописце – попросту отсутствует. Анализ ситуации в советском художественном и искусствоведческом истеблишменте конца 1940-х см. в: Нестеров А.В. *Борьба против формализма в изобразительном искусстве и советская пресса второй половины 1940-х гг.* // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 1. С. 41–51.



мородка», одаренного, но недалекого и плохо образованного, которую Кузнецов выстроил настолько убедительно, что в нее уверовали даже специалисты по его творчеству. Так, Алла Русакова – автор целого ряда текстов, посвященных художнику, включая специальное монографическое исследование, – пишет, что еще во времена «Голубой розы» знакомство с актуальной для символистов философской традицией было уделом Брюсова и Андрея Белого, но никоим образом не Кузнецова и прочих голуборозовцев, которые «умных книжек не читали»<sup>49</sup>. По воспоминаниям же Нины Молевой, об уровне образованности художника и степени его включенности в книжную традицию складывается совершенно противоположное впечатление. Приходя в гости к Павлу Кузнецову и Елене Бебутовой, его ученики попадали в оазис совершенно экзотической для советской молодежи рубежа 1940–1950-х изысканной старорежимности. И, помимо производившего на них неизгладимое впечатление коктейля из белой сорочки с бабочкой («с самого утра»), отутюженных брюк, стеганой «бонжурки» и прочего «добробыта в духе героев Чехова», одной из самых ярких примет этого пространства было невероятное обилие книг<sup>50</sup>.

Такого Павла Кузнецова, судя по всему, знали только люди, которым он по-настоящему доверял. Внимания к собственной природе он старательно не привлекал, как и к истинной сущности своего искусства, маскируя символистские высказывания под незамысловатый и вполне реалистический жанр: пейзаж, букет, изредка портрет<sup>51</sup>. Прямые высказывания – при всей парадоксальности подобного определения применительно к символизму – он позволял себе крайне редко: впрочем, в последние годы жизни потребность в подобного рода самопроговаривании, видимо, усилилась, да еще и совпала с некоторым смягчением режима. В 1960-е он пишет как минимум две работы, которые можно считать именно такими высказы-

**49** «В противоположность искушенным в философии литераторам молодые московские живописцы приобщаются к символистской доктрине опосредованно, через искусство. Они не читают Шопенгауэра и Ницше (может быть, только для одного Петрова-Водкина “заговорил Заратустра”), не изучают философские сочинения Владимира Соловьева» (Русакова А. А. *Указ. соч.* С. 213). На каких источниках основана эта оценка, автор не уточняет.

**50** «И книги. Повсюду. На столике, подоконниках, на полу, в руках у профессора. Если он оставляет кисти, значит, берет книгу» (Молева Н. М. *Указ. соч.*).

**51** Маскировка была проведена настолько убедительно и профессионально, что большинство отечественных искусствоведов склонны ограничивать «увлечение» Кузнецова символизмом концом 1900-х, вынося за пределы этого периода даже вещи «степные», которые с нашей точки зрения представляют собой квинт-эссенцию символистского мировидения ничуть не в меньшей степени, чем «Голубой фонтан». Против этой точки зрения впервые высказалась, пожалуй, только Ида Гофман. В своей монографии, посвященной «Голубой розе», она приходит к выводу, что Кузнецов и его соратники-символисты, сформировавшиеся «на голуборозовских принципах», пронесли «эти принципы через всю свою творческую жизнь». И далее: «“Голубая роза” достигла цели – она овладела “ключами тайн”, открывавшими Истинную реальность. Эта ее позиция, как показало время, давала стабильность и независимость, делала ее, в принципе, недостижимой и малоуязвимой» (Гофман И. *Голубая роза*. М.: Пинакотекa, 2000. С. 220, 222).

ваниями. Одна из них – это «Цветник», подробно описанный в самом начале статьи. Картина построена на столкновении двух пространственных измерений. В одном из них пульсирует круговорот материальных сущностей – многоцветный, контрастный, разнонаправленный, – включающий в себя хорошо знакомые иероглифы из кузнецовской тайнописи. Розы, воды земные с брошенным в них камнем и фонтан, замаскированный под декоративную пальму, восходящий почти до «свода пещеры», но обреченный падению вниз и маркирующий собой «материальную», правую, сторону холста. А слева открывается другое измерение, перпендикулярное изобразительной плоскости и продолжающее вектор зрительского взгляда – сквозь портал, сквозь холст. К portalу ведет аллея с несколькими едва намеченными человеческими фигурками. В самом портале угадывается приподнятый занавес, этакий многоцветный покров Исиды, под который готовы шагнуть еще две фигуры, прописанные более отчетливо и однозначно опознаваемые как женская и мужская.

**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ



*Илл. 13. Павел Кузнецов.  
«Терраса». 1966–1967  
годы. СГХМ. Ж-2021.*

Если «Цветник» – очень «разговорчивая» картина, с целой мировоззренческой программой, поданной через игру пространственными планами, символами и автоцитатами, то другое полотно, «Терраса» (илл. 13), написанное незадолго до смерти, представляет собой высказывание, предельно лапидарное. Портал здесь не прячется в пейзаже – собственно говоря, он и является единственным предметом изображения. Композиция привычная, повторяемая Кузнецовым из раза в раз, с передним интерьерным планом, пейзажным дальним – и окном в качестве «открытой границы». Только с переднего плана исчезает



**ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАВЛА КУЗНЕЦОВА:  
МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ

привычный предмет-посредник (букет или ваза с фруктами), а место стола или подоконника занимает кровать. Пейзаж за окном тоже меняется: он становится предельно ярким, светлым и манящим; он залит светом, исходящим, как и положено, из невидимого источника, и блики этого света проникают внутрь комнаты. Окно представляет собой воплощенное марево. Оно двойное, с подчеркнута мутными стеклами с многоцветной игрой размытых отражений. И оно – демонстративно распахнуто настежь, так что раскрытые створки принимают участие в выстраивании уходящей в заоконный пейзаж перспективы и напоминают раздвинутые кулисы. При этом верхний обрез окна остается за пределами изобразительного поля – где-то там, где прячется невидимое солнце. Если повнимательнее присмотреться к дальнему плану, то в нем можно угадать уходящую вдаль и вверх дорожку и фигурку на ней, уже успевшую достаточно глубоко уйти в пейзаж.

«А знаете, – всегда чуть набыченный, коренастый Кузнецов поправляет свою неизменную черную бабочку, почти улыбается, – я, кажется, склонен предать забвению худшие годы. Впереди осталось так немного, и так хочется открытых окон. Если только их по-настоящему откроют»<sup>52</sup>.