

М. Г. ЭТКИНД
[ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ В. М. ХОДАСЕВИЧ
«ПОРТРЕТЫ СЛОВАМИ»]

Вступительная статья А. В. Березкина и Я. А. Кукс,
подготовка текста и примечания А. В. Березкина

А. В. Березкин, Я. А. Кукс

М. Г. ЭТКИНД О ТВОРЧЕСТВЕ В. М. ХОДАСЕВИЧ

Имя Валентины Михайловны Ходасевич (1894–1970) прочно вписано в историю отечественной культуры XX века. Какой бы сферы творчества она ни коснулась: портретной живописи, оформления массовых празднеств, театрально-декорационного искусства — всюду ей удавалось реализовать себя с предельной полнотой, стяжать признание широкой публики и искушенных критиков и коллег по цеху. Недостатка в прижизненных откликах и рецензиях на отдельные работы и выставки художницы, упоминаниях ее имени в обзорных трудах по советскому искусству не было, но не было создано и обобщающего исследования, посвященного творчеству В. М. Ходасевич. Таким своего рода итогом жизни и творчества художницы должно было стать задуманное в конце 1960-х годов издание книги воспоминаний В. М. Ходасевич с предисловием искусствоведа М. Г. Эткинда. Вышло так, что быстро и слаженно начавшееся дело растянулось на долгие годы. Книга воспоминаний была опубликована без малого через два десятка лет после смерти художницы и без предисловия М. Г. Эткинда. А созданный искусствоведам очерк творчества В. М. Ходасевич ждал выхода в свет более сорока лет.

Марк Григорьевич Эткинд родился 1 мая 1925 г. в Ленинграде. С 1934 года учился в Средней художественной школе при Всероссийской академии художеств.* С 1943-го по 1948 г. служил в рядах

Советской Армии: сначала курсантом ВНОС (Войск воздушного наблюдения, оповещения и связи), а затем офицером войск связи на Ленинградском фронте. Демобилизовался в звании старшего лейтенанта. С 1948-го по 1953 г. учился на факультете теории и истории искусств Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. После окончания института специализировался на исследовании истории и теории русской художественной культуры конца XIX — начала XX вв. и первых десятилетий советской художественной культуры. С этой проблематикой связано большинство его научных работ, темы как кандидатской (защищена в 1961 г.), так и докторской диссертаций, которая была завершена и представлена к защите, но защита которой не состоялась ввиду скоростижной кончины автора.

С 1953 г. начинается успешная педагогическая деятельность М. Г. Эткинда в качестве преподавателя истории искусства в Ленинградском академическом хореографическом училище. В 1957–1964 гг. М. Г. Эткинд работает старшим художественным редактором Ленинградского отделения издательства «Искусство». В 1964 г. М. Г. Эткинд вновь возвращается к преподаванию в стенах Педагогического института им. А. И. Герцена, в котором он был доцентом кафедры рисунка и графики на художественно-графическом факультете.

С 1957 г. член Союза советских художников.

6 апреля 1979 г. во время выступления в Ленинградском союзе художников М. Г. Эткинд скоростижно скончался.

М. Г. Эткиндом опубликовано около 70 научных трудов. Основные монографии – о Б. М. Кустодиеве, А. Н. Бенуа, М. К. Чурленисе, Н. Альтмане, Н. П. Акимове. Десять исследований, включая текст докторской диссертации о А. Н. Бенуа в контексте русской художественной культуры конца XIX — начала XX века, были опубликованы посмертно.** Данная работа дополняет публикацию творческого наследия М. Г. Эткинда.

Судьба работы, посвященной творчеству выдающейся русской художницы Валентины Михайловны Ходасевич, оказалась сложной

и многотрудной. К концу 1950-х, отойдя от активной работы в театре, Валентина Михайловна смогла реализовать свое несомненное писательское дарование. Как опытный историк отечественного искусства, М. Г. Эткинд по достоинству оценил печатавшиеся в «толстых» журналах мемуарные очерки В. М. Ходасевич и увидел в них ядро замечательной книги. При личной встрече искусствоведа и художницы, состоявшейся осенью 1968 года, Марк Григорьевич, по признанию самой Валентины Михайловны, высказал удачную мысль о завершении книги воспоминаний. Приводим текст письма В. М. Ходасевич полностью, так как его содержание свидетельствует об атмосфере, в которой создавались ее «Портреты словами».

В. М. Ходасевич — М. Г. Эткинду***

Ленинград С-36

Невский, 95, кв. 6

Марку Григорьевичу

Эткинду

Москва Б-78

Кировский проезд, д. 3/26, кв. 19

В. М. Ходасевич

Уважаемый Марк Григорьевич, я очень оценила Вашу вежливость — Ваше поздравление и пожелания. Спасибо.

Я редко, на считанные дни выхожу из состояния болезни — 2½ месяца — глаза, а теперь зимние гадости в легких и бронхах. К сожалению, этих «запчастей» еще не выделявают и не пересаживают, а то бы!..

Книжка зреет. Мечтаю закончить очередную партию банок и горчичников, чтобы наброситься на книгу и ее прикончить. Я отлично понимаю, как мне невыгодно морально, да и денежно, возиться так долго с моей этой книгой. Да еще назревают другие книги и мысли.

Теперь я почти убеждена, что моя книга нужна не только мне — так много я получила откликов на напечатанное в «Новом мире» о Горьком. Пишут из самых отдаленных мест «нашей необъятной Родины», как сказал бы опытный журналист...

А английский почтенный журнал «London Magazine» напечатал перевод «Таким я знала Горького» и даже репродукцию портрета Ал[ексея] Макс[имовича] моей работы.

18^{го} дек[абря] секция теа[тральных] художн[иков] устроила мое чтение в В.Т.О.**** Я холодела от ужаса. Много народа, голос у меня не поставлен, и я (как всегда для себя — противная — думаю, что к этому-то Вы присоединитесь), представьте себе, имела ошеломляющий успех. Вот я и допускаю мысль, что книга тоже будет иметь успех и многим будет «нужна». Люди жаждут правдивости и откровенности.

Конечно, странной была наша встреча и знакомство — я Вас даже чаем не напоила... Но... встреча не бесполезна — Вы обмолвились несколькими для меня важными фразами, которые [два-три слова зачеркнуты Ходасевич. — *Ред.*] помогут мне избежать сомнений, тормозящих мою книгу.

Если будете в Москве, появитесь — чай будет!

Всего доброго. Валентина Ходасевич.

4 янв[аря] 1969 года. Москва.

Публикация книги воспоминаний В. М. Ходасевич с предисловием М. Г. Эткинда планировалась в издательстве «Художник РСФСР». Сохранились запросы издательства в различные музеи по поводу качественного воспроизведения работ В. М. Ходасевич. Однако дело затягивалось: сначала — в связи с кончиной В. М. Ходасевич в 1970 году, а затем — с эмиграцией во Францию брата Марка Григорьевича, профессора-литературоведа Е. Г. Эткинда (это событие имело трагические последствия в судьбе Марка Григорьевича и членов его семьи). О печатании книги с предисловием М. Г. Эткинда уже не могло быть и речи.

В середине 1980-х, с началом перестройки, издательство вновь вернулось к проекту публикации книги В. М. Ходасевич. Однако его опередило московское издательство «Советский писатель». В 1987 г. воспоминания вышли с предисловием Вяч. Вс. Иванова.***** В своем предисловии Вячеслав Всеволодович дал анализ литературных достоинств очерков В. М. Ходасевич и рассмотрел творчество художницы в перспективе волнующей этого исследователя и поныне проблемы судеб русского авангарда.

Нам представляется, однако, что предисловие к книге В. М. Ходасевич, написанное М. Г. Эткиндом в жанре эмоционально-хроникального эссе, сохраняет свою актуальность и сегодня. До сих пор оно остается наиболее полным очерком творчества художницы.

Печатаемый ныне текст сохранил следы двойной редакторской правки. Она не затрагивает концептуальных моментов в работе М. Г. Эткинда и в определенной мере учтена в данной публикации. Постраничные библиографические ссылки автора приведены в соответствие современным требованиям. Текст примечаний публикаторов обозначен «звездочками».

Творческое наследие В. М. Ходасевич не стало исключительно историко-культурным фактом. До сих пор на различных сценах страны идут оформленные художницей спектакли. Показательно в этом отношении недавнее возобновление на сцене Мариинского театра легендарного балета А. И. Хачатуряна «Спартак» в постановке Л. В. Яacobсона. Приветствуя новый спектакль в целом, критики были разноречивы в отношении отдельных аспектов возобновления постановки, но единодушны в своем восхищении декорациями, выполненными по эскизам В. М. Ходасевич.

Примечания

* Ныне: Санкт-Петербургский государственный художественный лицей им. Б. В. Иогансона при Российской академии художеств.

** См.: [1], [2], [5], [6], [7], [8], [9], [10], [11], [12].

*** Публикуется впервые.

**** Всесоюзное театральное общество. Аббревиатура написана с точками после каждой буквы — согласно правилам, действовавшим до революции и в первые послереволюционные десятилетия.

***** См.: [3]. Позже текст воспоминаний бы переиздан издательством «Галарт» в серии «Memento vivere» без статьи Вяч. Вс. Иванова. См.: [4].

Литература

1. *Etkind M. Nathan Altman. Mit Beiträgen von Nathan Altman und seinen zeitgenossen.* Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1984. 242 s.
2. *Etkind M. Nathan Altman.* Budapest: Corvina Kiadó, 1985. 31 p., 56 ill.
3. *Ходасевич В. М. Портреты словами / Вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова.* М.: Советский писатель, 1987. 318 с.
4. *Ходасевич В. М. Портреты словами.* М.: Галарт, 1995. 341 с.
5. *Эткинд М. Г. Николай Акимов: Сценография и графика.* М.: Советский художник, 1980. 135 с.
6. *Эткинд М. Г. [Публикация и комментарии] Николай Акимов. Самое начало // Советские художники театра и кино. 1977/1978.* М.: Советский художник, 1980. С. 244–254.
7. *Эткинд М. Г. [Рецензия] С. Онуфриева. А. Головин // Советские художники театра и кино. 1977/1978.* М.: Советский художник, 1980. С. 268–273.
8. *Эткинд М. Г. «Союз молодежи» и его сценографические эксперименты // Советские художники театра и кино. 1979.* М.: Советский художник, 1981. С. 245–260.
9. *Эткинд М. Г. Б. М. Кустодиев.* М.: Советский художник, 1982. 455 с.
10. *Эткинд М. Г. Борис Кустодиев: Живопись. Рисунок. Книжная графика. Театрально-декорационное искусство.* Л.: Аврора, 1983. 283 с. (То же на английском, немецком и французском языках).
11. *Эткинд М. Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX — начала XX века.* Л.: Художник РСФСР, 1989. 478 с.
12. *Эткинд М. Г. Александр Бенуа как художественный критик.* СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2008. 88 с.

М. Г. Эткинд

[ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ В. М. ХОДАСЕВИЧ
«ПОРТРЕТЫ СЛОВАМИ»]*

1

Валентина Ходасевич начала с живописи.

Живопись была ее первой любовью в искусстве. Самой требовательной и самой сильной. Была и первой профессией, целиком, без остатка поглотившей весь ранний период творчества.

Ходасевич начала выставляться в 1912 году. Сперва робко, поученически, так что серьезная критика попросту не заметила нового имени. Затем все увереннее, крепче...

Для дебютантов в истории русской живописи не бывало поры сложнее. Бурлящая лавина общественной жизни, как гигантский рассадник противостоящих, нежелающих ужиться друг с другом идей, теорий, взглядов. Выгалькиваемые этой набухшей почвой, разрастаются, схлестываются, с шумом сталкиваются в предгрозовом воздухе эпохи крайние художественные принципы и течения. Все борются со всеми. Императорская Академия художеств и «Бубновый валет», «Мир искусства» и «Союз русских художников», Общество имени Куинджи и «Союз молодежи», символизм, лучизм, аналитическое искусство, супрематизм...

Художественное образование Валентины Ходасевич было довольно бессистемным. В детстве учившаяся в тихой московской школе Ф. И. Рерберга,** она вновь появилась в Москве, пройдя

через мастерские второстепенного мюнхенского графика Эссига*** и знаменитого парижанина Ван Донгена, поклонника Матисса и фовиста. Теперь она примыкала к самому активному крылу московской художественной молодежи. И, если окинуть единым взглядом диспозицию русской живописи этой поры, фигура Ходасевич, несомненно, окажется где-то на дальнем левом фланге. Ее творчество возшло на дрожжах постимпрессионизма. Ее боги — это Сезанн, Ван Гог, Матисс. Среди ее друзей — В. Татлин, Н. Гончарова, М. Ларионов, В. Каменский, В. Маяковский. Она выставляется в «Бубновом валете»...

Впрочем, в «Бубновом валете» Валентина Ходасевич занимает место срединное. Ее творческая ориентация, избегающая крайностей, выглядит довольно самостоятельной.

Ходасевич работала маслом, темперой, пастелью. Писала пейзажи любимых мест, природу, знакомую с детства. Писала натюрморты, вещественные, сочные по цвету, декоративные. Сложная структура картины не привлекала: если она и бралась за композиции, то с неизменной осторожностью именовала их лишь «эскизами». Главное же содержание творчества этих лет составляли портреты.

Портретов много. Портреты родных и портреты друзей. Портреты, выполненные по заказу. Среди моделей — поэты, художники, торговцы, финансисты. Все они взяты как бы «крупным планом»: художник подводит зрителя вплотную к портретируемому. В лучших — фигура дана целиком: фотограф-художник М. А. Шерлинг**** сидит в глубоком кресле; в «Портрете сестер Петровых» три девушки расположились вокруг стола на залитой солнцем веранде; молодые живописцы И. Н. Ракицкий***** и А. Р. Дидерихс** изображены во весь рост во время перерыва на спортивной тренировке («Фехтовальная пауза»)... Автора привлекает не только душевная жизнь, проявляющаяся в лице, взгляде, движениях рук, но весь человек, с его платьем и манерой держаться, со средой, в которой он живет, со светом, в котором он купается. Впрочем,

Ходасевич неизменно любит модель, хочет видеть в ней лишь хорошее, привлекательное, декоративно-красивое. И это, конечно, не может не сказаться на аналитической глубине и полноте ее портретных характеристик.

Портреты построены на акцентированном объеме, энергично выявленном светом и гранеными формами. В антиимпрессионизме их пластического строя, в энергичной, «мужской» (выражение Вс. Воинова)¹ манере письма находит выражение не столько стремление автора к «современному» звучанию холста, сколько восхищение перед осязаемой, зримой красотой мира.

Влюбленность в живую природу, в свет, в звонкие краски реальности исключала интерес к рационалистическим в своей основе «крайним» теориям, к анатомированию формы или концентрированию внимания на какой-либо одной стороне живописи. Нет, Ходасевич не желала расставаться ни с обаянием полнокровного человеческого образа, ни с синтетическим обликом природы. Это не всегда понимали современники. Любители ставить художнику оценки в зависимости от степени его близости к тому или иному течению видели в этом даже компромиссность и эклектизм творческих позиций. И Вс. Дмитриев писал о работах «одной из плодотворнейших представительниц наших “непримиримых” — г-жи Ходасевич; у нее в какой-то веселой кутерьме побратались Яковлев с Таглиным, Сезанн с Серебряковой и даже (выговорить ли?) — с Богдановым-Бельским»²... Но по поводу тех же портретов и той же выставки могла быть и другая позиция. «Есть очень красивые вещи на выставке. Есть и очень интересные. Есть и просто умелые. (Это «Выставку современной русской живописи» 1916 года рецензирует А. Бенуа. — М. Э.)... Можно говорить что угодно, но уже во всяком случае умелы, грамотны, с большим владением техники написаны большие полотна г-жи Ходасевич. Еще больше внимания,

¹ *Воинов Вс.* В. М. Ходасевич // Красная панорама. 1929. № 9. С. 14.

² *Дмитриев Вс.* Москвичи // Аполлон. 1917. № 1. С. 19.

больше выдержки, и из этой юной художницы выйдет очень значительная портретистка».³

С особой четкостью творческие позиции Ходасевич проявились в большом портрете М. Горького (1918).

Фигура написана в натуральную величину. Писатель сидит у стола. Он говорит, и характерный жест его правой, прижатой к груди руки близок к жесту на знаменитом серовском портрете 1905 года. Композиция рассчитана так, чтобы движение пластических масс в картине, намеренно удлинённые пропорции фигуры, уверенно жесткий и обостренный рисунок сосредотачивали зрительское внимание на главном — голове Горького. Звонкий открытый цвет, свободное использование игры света и тени в целях выразительности образа, гранёные пластические формы — все это, ассоциируясь с поэтикой постимпрессионистической живописи, придает портрету «современное звучание». Портрет откровенно декоративен — это особенно ясно в специфическом построении пространства и перспективы, и, конечно, в свободно, «без натуры», дописанном пейзажном фоне, где, как на театральном заднике, есть и русская белая церковка с пятью маковками, и извивы синей речки, и южные пальмы, и холмы, и пестрые человеческие фигурки.

Некогда Н. Н. Пунин, расхваливая Натана Альтмана, оговаривался, что путь его в русской живописи — это путь одиночки.⁴ Он был неправ. Валентина Ходасевич как портретист обнаруживает отчетливые узы родства, стилистически связывающие ее с женскими портретами предреволюционного Альтмана. Это подметил еще Э. Голлербах.⁵

Портрет М. Горького был показан в зале «Бубнового валета» на «Первой свободной выставке произведений искусства» в 1919

³ *Бенуа А.* Выставка «Современной русской живописи» // Речь. 1916. 2 декабря.

⁴ *Пунин Н.* Рисунки нескольких «молодых» // Аполлон. 1916. № 4–5. С. 4.

⁵ *Голлербах Э.* Портреты М. Горького. М. Горький в изобразительном искусстве // Советский коллекционер. 1932. № 5. С. 136.

году. Критика отнеслась к нему одобрительно: его автор, не будучи новатором, не претендуя на прокладывание новых путей в живописи, — склад дарования Ходасевич далек от этого — тем не менее, выглядел зрелым мастером. Настоящим профессионалом.

Лучший среди портретов оказался, однако, итогом ранних исканий Валентины Ходасевич, завершением поисков стиля, который сам автор именовал «декоративным реализмом». Только что родившийся мастер прощался с живописью. Именно здесь, на этом взлете Ходасевич неожиданно перестала существовать как живописец. Она по существу бросила кисти — немногие портреты, чаще этюды, исполненные позднее, от случая к случаю, ничего не добавили к сделанному. Сохраняя определенный уровень профессионализма, их автор не ставил перед собой сложных задач, да и не блистал «лица необщим выраженьем». И когда в своих воспоминаниях художница сожалеет, что после 1918 года отошла от станковой живописи, трудно не задуматься. А. Бенуа ошибался редко. Вряд ли беспочвенным было и его пророчество о том, что из Ходасевич со временем «выйдет очень значительная портретистка». И все же нельзя не видеть: в резком повороте ее творческой судьбы не было случайности.

Валентина Ходасевич — из того поколения молодых художников, исканиям которых революция дала не только новое направление и новый смысл. Перечеркнув прошлое, революция призвала их к решительному пересмотру взгляда на самые цели и задачи искусства, на свое место в народной борьбе. Целью искусства стала революционная агитация. Действенность искусства определялась связью с массами, способностью поднять народ против врагов — белой гвардии, интервентов, голода, разрухи. Гигантский масштаб преобразований, гулкые раскаты сражений, изменявших лицо страны, исключали возможность сосредоточенной работы в тиши мастерской. Искусству было тесно в выставочных залах. Труд ради немногих знатоков и вернисажей казался бесперспективным. Под сомнение была поставлена нужность станковой живописи для новой эпохи. Искусство искало новых трибун. Художника звали

к себе народная толпа, миллионы зрителей. Тянуло на революционную улицу, на площади городов, заполненные народом, торжествующим свою победу. «Улицы наши кисти, площади наши палитры!» Оформление манифестаций и народных празднеств, массовые инсценировки и зрелища, обширные театральные залы, книжная графика с ее огромными тиражами...

Многие энтузиасты, пережив увлечения этой удивительной поры, затем возвращались к тому, с чего начали путь. Валентина Ходасевич — из числа тех, для которых годы 1918–1920 стали временем, бесповоротно разделившим творческую судьбу на две неравные части. При этом в перспективе лет первая — живописная — выглядит лишь подступом, кратким, хоть и ярким прологом к дальнейшему — длинному и сложному пути творческой эволюции, продолжавшемуся десятилетия.

2

...Рабочие с молотом и знаменем на фоне наковальни. Крестьяне. Пушки, снаряды, винтовки... Эти маленькие, со спичечный коробок литографии-эмблемы заключены в прямоугольные, восьмигранные или треугольные рамки. Их автор хочет создать образы новых хозяев страны, уловить приметы бурного революционного времени. Напечатанные серой краской на плотной бумаге, они, приколотые к красной ленточке или банту, служат нагрудными значками для участников грандиозных революционных торжеств. Ноябрь 1918 года. Петроград празднует первую годовщину Октября...

Так Ходасевич вступает в жизнь рождающегося советского искусства. И ее литографии-миниатюры, по праву, должны стоять на самых первых страницах истории нашего агитационно-массового искусства и нашей графики.

Те же искания — в ряде рисунков 1918 года, исполненных графитным карандашом. В их основе — образы новых людей, неизменно трактуемые в жанровом, близком к Б. М. Кустодиеву, плане,

но рисованные в характерной для художницы резкой, объемно-угловатой манере («Девушка и гармонист»). Впрочем, творческие усилия Ходасевич 1918 года связаны прежде всего с оформлением и иллюстрированием только еще возникающей советской книги.

Близость к жизни русской литературы, дружба с писателями и поэтами, живой интерес к современному литературному процессу — одна из особенностей ее творческой личности. Не естественно ли в этой связи увлечение книжной и журнальной графикой?

Тяга к иллюстрированию свойственна Ходасевич, пожалуй, с самых первых творческих шагов. Среди ее ранних работ — серия «эскизов композиции» на сюжеты, почерпнутые из библии или евангелия. Исполненные темперой, они по всему складу построения напоминают нечто среднее между картиной и иллюстрацией. Во многом близка этим работам и другая серия «эскизов», где жанровые сценки и типы XVIII столетия изысканно стилизованы в духе «галантного века». В 1914–1917 годах художница не раз обращалась и к иллюстрированию детских сказок. Рисунки к обработанной К. И. Чуковским норвежской «Сказке о глупом царе», где сказочная фантастика своеобразно сочетается с рубленностью пластической формы, были в 1917 году напечатаны в сборнике «Елка» — первой детской книге, редактировавшей А. М. Горьким.^{7*}

Знаменательно, что художница выступала здесь по соседству с такими признанными мастерами, как И. Е. Репин, М. В. Добужинский, С. В. Чехонин, Ю. П. Анненков, В. В. Лебедев, В. Д. Замирайло и А. Н. Бенуа, возглавлявшим художественную редакцию издания.

Впрочем, всматриваясь в историю творчества Валентины Ходасевич, видишь, с каким трудом она идет к графической специфике: ей, живописцу, привыкшему мыслить цветом, черно-белый рисунок, лишенный красочного обаяния, долго казался, по-видимому, пресным и сухим. Присущее ей как мастеру портрета пространственное, объемное видение с трудом приспособлялось к плоскостной архитектонике книжной полосы. Недаром от

многокрасочных темперных «эскизов композиций» она двигается к своим первым — тоже темперным — иллюстрациям для детских книжек братьев Grimm; рисунки к стихам В. Каменского «Персия» выполнены цветной тушью, а «Сказка о глупом царе» — хоть черной тушью, но в тональной манере рисунка кистью. Только в работах 1918 года для издательства «Геликон» она впервые обращается к условному языку книжной графики: обложки к «Опытам» В. Брюсова,^{8*} «Героям и героиням» П. Муратова^{9*} исполнены пером и стилизованы под гравюру, построены они на сочетании фрагментов античной архитектуры с символическими фигурами, напоминающими героев античного театра. Выразительна и серия рисунков итальянским карандашом для книги К. Липскерова «Голова Олоферна. Сонеты» (1918).

Наиболее значительна, однако, серия обложек и иллюстраций к рассказам М. Горького, выполненная в конце 1918 года: «Мальва», «Макар Чудра», «Челкаш», «Дед Архип и Ленька», «Коновалов».^{10*}

Дешевые брошюры на газетной бумаге с обложками, печатавшимися в одну краску. Первые советские книжки, изданные в 1919 году Петроградским Советом рабочих и красноармейских депутатов, они адресовались самым широким народным слоям. Рисунки здесь должны были быть интересны и понятны каждому. Именно так они, прошедшие придирчивую редактуру Горького, и построены.

Характерен выбор рассказов. Все это — полные драматизма и романтики произведения Горького 1890-х годов, автора первых горьких рассказов о бесчеловечности российской жизни, о каторжном рабстве, в котором прозябает народ, и о том, что будило в людях надежды на иную, светлую, прекрасную жизнь. (Любопытно, что И. В. Симаков,^{11*} параллельно с Ходасевич оформлявший эти издания, выбрал рассказы с более отчетливой бытовой окраской).

Рисунки выполнены итальянским карандашом. Сильно, энергично, с характерным подчеркиванием и заострением объема. В основе композиции — портрет героя рассказа, чаще всего эмоциональный и романтический. Хоть обложка решается как та же иллюстрация,

только сопряженная с текстом названия, автору удается крепко связывать шрифт и рисунок, стянуть их в целостную композицию, даже само начертание букв подчиняя ритмике рисунка.

«Горьковская серия» прочно забыта историей нашей книжной графики. Это досадно. Не будем преувеличивать ее художественное значение. Достаточно того, что именно она открывает в советской графике горьковскую тему. Потом к этой теме обратится Б. М. Кустодиев, а уже в 1930-е годы когорты крупных мастеров от Н. Купреянова и Б. Дехтерева до С. Герасимова и Д. Шмаринова. Пусть их работы сильнее, глубже. Пионером здесь остается Валентина Ходасевич.

Интенсивно работает Ходасевич-график и в течение ближайшего десятилетия. Рисует газетные заголовки и издательские марки. Сотрудничает в журнале «Красная панорама», для обложек которого выполняет полихромные композиции с характерными персонажами 1920-х годов («Матрос с “Авроры”», «Крестьянка»). Среди ленинградских графиков она выделяется как один из ведущих мастеров оформления театральной литературы; работы этого круга чаще всего носят «конструктивистский» облик, типичный для тогдашней советской сцены (С. Радлов. «10 лет в театре»,^{12*} В. Газенклевер. «Браки заключаются в небесах»^{13*}). В ряде обложек и иллюстраций художница сочетает тональный рисунок тушью и фотомонтаж («Подземелья Ватикана» А. Жида,^{14*} «Месяц по Сибири» А. В. Луначарского^{15*}).

Ходасевич с увлечением работает и в журнале «Искусство одеваться», находя здесь собственную линию в том живом процессе сближения искусства с производством и бытом, в котором многие художники 1920-х годов видели важнейшую свою задачу. Статья Луначарского, в 1928 году открывшая первый номер журнала,⁶ решительно отвергала «рваное платье, как признак принадлежности

⁶ *Луначарский А. В.* Своевременно ли подумать рабочему об искусстве одеваться? // *Искусство одеваться.* (Приложение к журналу «Красная панорама»). 1928. № 1. С. 8.

к классу-диктатору». «Цель наша, — писал нарком, — поднимать культурный уровень пролетариата и крестьянства; а в эту культуру входит, конечно, чистая, опрятная и приличная одежда». Более того, «в известной нарядности и кокетливости тоже нет ничего неподходящего для пролетариата». И журнальные обложки Ходасевич, стремящиеся пропагандировать строгий художественный вкус в одежде, служили превосходными образцами раннего советского дизайна. Нельзя не отметить их декоративных качеств, естественных, впрочем, в композициях, принадлежащих одному из авторитетнейших в этот период мастеров театральной декорации и — главное — сценического костюма.

Ведь, начиная с 1920-х годов, именно театр становится для Ходасевич важнейшей областью творческих усилий.

3

В. В. Маяковский назвал режиссера С. Э. Радлова и художницу Валентину Ходасевич «специалистами по постановке массовых зрелищ».⁷ У него были основания. Более того: имена Радлова и Ходасевич стоят у истоков этого нового для России, рожденного революцией вида художественной культуры.

Возникшее после Октября агитационно-массовое искусство по своей масштабности и силе воздействия на людей не имело, пожалуй, прецедента в истории. Традиционное искусство скульптуры превратилось в активное оружие монументальной пропаганды. Камерное творчество графиков преобразовывалось в лозунговые призывы политических борцов — плакатистов. Художники, привыкшие в своих мастерских работать над пейзажами или портретами, теперь ночи напролет трудились над злободневными «Окнами

⁷ *Маяковский В. В.* Выступление на выездном заседании Художественно-политического совета Центрального управления госцирками 28 февраля 1930 года // *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 12. С. 419.

РОСТА», расписывали транспаранты, выполняли агитационные панно, в дни празднеств украшали народные шествия и манифестации.

В театральных креслах, восхищенный, застыл новый зритель. Зритель, впервые приобщавшийся к высокому искусству сцены... Но горячему дыханию эпохи, опалявшему революционное искусство, трудно было вписаться в тесных пределах сцен-коробок бывших императорских театров. Гигантский масштаб новых идей и чувств нуждался в просторе. Надо было раздвинуть традиционные стены, театр рвался наружу, к толпе. На площадях и в парках ставились театральные инсценировки и массовые действия — грандиозные праздничные зрелища, обращенные к тысячам, к сотням тысяч. Центром формирования театра нового типа стал революционный Петроград.

Режиссеры С. Э. Радлов, Н. В. Петров, К. А. Марджанов, А. Р. Кугель мечтали воскресить традиции античных празднеств под открытым небом, всматривались в уроки агитационных представлений времен французской буржуазной революции конца XVIII века и площадного театра Парижской Коммуны. Для новых задач невозможно было приспособить традиционную драматургию — приходилось специально разрабатывать инсценировки на злобу дня или на героические темы революционной истории. Пионерами оформления массовых инсценировок стали Ю. П. Анненков, В. А. Щуко и М. В. Добужинский — соавторы «Освобождения труда» — первого представления на петроградской площади Народных зрелищ (ныне площадь Пушкина).^{16*} Это было 1 мая 1920 года, а спустя полтора месяца на Каменном острове при огромном стечении зрителей была показана новая инсценировка — «Блокада России».

«Блокаду России» оформляла Ходасевич, тогда впервые встретившаяся с Радловым, в тесном сотворчестве с которым ей суждено было работать многие годы.

Специально выстроенный амфитеатр ориентировался в сторону маленького островка, где была сооружена сценическая площадка, фоном для которой служила зелень парка. Художник имел дело

не с обычным оформлением сцены — ни занавеса, ни кулис, ни па- дуг, ни задников. О традиционной театральной живописи не могло быть и речи. Надо оперировать огромными масштабами, включить в оформление элементы живого ландшафта, не только искусствен- ное, но и естественное освещение. Спектакль под открытым небом требовал броского — на открытом цвете — колористического ре- шения, простых, понятных каждому зрителю форм. Сатирическое представление нуждалось в плакатном гротеске, в лозунговой остроте. Художник встречался здесь не с обычным актером, ору- жием которого является прежде всего речь и мимика, а с сотнями участников (30 актеров и 300 красноармейцев), не с обычной сце- нической бутафорией, а с настоящими кораблями.

У Ходасевич не было театрального опыта. Тем значительнее ее успех.

Другая работа художницы оказалась еще величественней по размаху: Н. В. Петров справедливо назвал петроградскую инсце- нировку «10 лет Октября» «самым грандиозным из всех зрелищ этого рода».⁸

Представление происходило 7 ноября 1927 года. Сотни тысяч зрителей заполнили «зал» — набережную 9 января,^{17*} мосты Республиканский^{18*} и Равенства,^{19*} правительственной ложей слу- жил балкон над Иорданским подъездом Эрмитажа. Сценой была Нева, порталными кулисами — два расцвеченных флагами мино- носца. В представлении участвовали военные корабли и катера, баржи, 50 шлюпок, аэростат, сотни краснофлотцев. Бутафория бы- ла исполинской. Макет броневика на быстроходном катере, много- метровые виселицы на плотах, вырезанные из фанеры буффонные фигуры-чучела высотой с двухэтажный дом. «Задник» — вечер- ное небо и Петропавловская крепость. Особое значение придава- лось свету: именно в электрификации видел Радлов тогда одну из важнейших особенностей современного театра. В инсценировке участвовали двадцать прожекторов, лучи которых руководили

⁸ *Петров В. Н.* 50 и 500. М.: ВТО, 1960. С. 195.

зрительским вниманием, а также тысячи факелов и ракет, грандиозные фейерверки. «Занавесом» служила дымовая завеса. Все это надо было слить в едином действии, объединить светом, цветом, пластическим ритмом...

На «боевом счету» Ходасевич как «специалиста по постановке массовых зрелищ» — широко задуманный «Отчет гигантов» на площади Урицкого^{20*} в Ленинграде, грандиозное представление на московском стадионе «Динамо» — «Слет пионеров» (1929), наконец, пантомима-феерия В. Маяковского «Москва горит» — опыт агитационно-массового представления с участием пятисот артистов в Московском госцирке (1930).

Интереснейший вид революционного искусства, получивший в 1920-е годы столь интенсивное развитие и давший, в частности, отличные примеры совершенно новых театральнo-декорационных решений, в следующее десятилетие испытывает очевидные тенденции к затуханию, а затем и вовсе исчерпывается. Здесь не место анализировать причины этого процесса. Заметим лишь, что уже в самом начале 1930-х годов агитационные инсценировки, действия и зрелища в дни революционных праздников и народных торжеств стремительно вытесняются из практики искусства другими — чисто декоративными принципами оформления площадей, улиц и демонстраций как в Москве, так и в Ленинграде. Валентиной Ходасевич здесь сделано немало интересного. По своему значению для эволюции нашей культуры работы эти, однако, вряд ли могут быть сопоставлены с замечательными творческими опытами первых революционных лет — прочно вошедшими в историю советского сценического и декорационного искусства.

4

В 1920–1921 годах Радлов возглавлял организованный им в Петрограде театр «Народная комедия», во многом развивший студийные опыты его учителя В. Э. Мейерхольда. Он мечтал о театре действительно народном — сценический язык и актерская техника

здесь должны были быть захватывающе интересными и понятными самому неискушенному зрителю. Он мечтал о театре подлинно комедийном, на сцене которого будут идти веселые, динамичные спектакли, воскрешающие традиции и приемы народного площадного театра, для чего привлек в труппу цирковых артистов, широко вводил на сцену клоунаду и акробатику, эксцентрику и буффонаду. «Народная комедия» должна была стать театром единой художественной воли, построенным на полном единовластии автора — создателя спектакля. Идеалом Радлова был Эсхил — поэт, композитор, режиссер, балетмейстер, актер, изобретатель театральных машин... И в динамичном репертуаре театра попеременно с комедиями классиков — Шекспира, Мольера, Кальдерона — ставились сочиненные самим режиссером пьесы и инсценировки. Об их веселом эксцентризме красноречиво свидетельствуют даже названия: «Обезьяна-доносчица», «Невеста мертвеца», «Султан и черт»...

Валентина Ходасевич, возглавившая художественную часть «Народной комедии», оформила множество спектаклей. В сложных условиях «Железного зала» петроградского Народного дома ей приходилось трудно. Тут не было сценической коробки, рампы, падуг, кулис. Примитивная открытая площадка с условной занавеской вместо занавеса, вынесенная вперед и с трех сторон окруженная зрительскими креслами, — нечто среднее между цирковой ареной и театральной сценой шекспировских времен. От оформителя здесь требовалась незаурядная изобретательность.

Отойдя от станковой живописи, Ходасевич в театре остается прежде всего живописцем. Именно живопись — главное средство создания художественного образа. Конструктивизм, в это время завоевывающий одну сцену за другой, несомненно, воздействует на нее, но проявляется как бы на периферии творческих интересов. Ходасевич даже не экспериментирует в области выразительности отвлеченных форм и конструкций. Каждая деталь в ее декорациях должна быть оправдана смыслом и назначением. Используя построенные, объемные элементы, применяя геометризированные

в духе времени станки, лестницы, переходы, она неизменно вводит на сцену интенсивный цвет, не пренебрегает и писаными завесами, включающими зрителя в атмосферу и обстановку действия. Нередко декорации построены на принципе изобразительного повествования; художник не видит нужды в отказе от пейзажа или традиционного «павильона». В спектаклях «Приемыш», «Любовь и золото» — дома и улицы Парижа, в восточной феерии «Султан и черт» — живописное панно, сочетающее фантастическую экзотику и реальность. В пьесе М. Горького «Работяга Словотеков» — характернейший для периода военного коммунизма петроградский интерьер. Ходасевич стремится к упрощенности рисунка, ее всегдашний антиимпрессионизм ведет к акцентированию объемности изображения, порой к определенной жесткости пластической формы. Но в центре внимания — яснозримость образа, бросающаяся праздничность, острая гротескированность комедийного спектакля.

Сценический костюм на этой небольшой сцене, где цирковой актер виден зрителю с трех сторон, а художнику приходится иметь дело только с простейшими материалами — холстом или брезентом, нуждался в повышенной остроте, резких линиях, ярких красках. Ходасевич ищет самых выразительных в своем лаконизме решений, строит эскиз сценического костюма на открытой четкости цвета, где две или три краски создают впечатление цветового многообразия. Костюм сам по себе, еще до того, как актер начал играть, — при самом его появлении на сцене — должен вызвать у зрителя отчетливое представление о характере образа. Ходасевич изоощряется в конструировании трюковых и трансформирующихся костюмов, веселых и утрированных по форме и, конечно, вовсе не похожих на те, что традиционны для театра психологического. Цель — броский костюм-гротеск, костюм-маска, костюм — зримая метафора комедийного образа.

В специфическом облике веселого спектакля «Народной комедии» огромное значение приобретала и выразительность бутафории: циркач-эксцентрик непрерывно имел дело с вещами. Вещь на

сцене должна была стать «самоговорящей» — не просто сценический атрибут, элемент театральной обстановки, а комедийный или сатирический микрообраз, активно действующий в представлении, играющий необходимую и четкую «роль», дополняющий, развивающий, усиливающий актерский образ. «Секиры, письмо, игрушечная лошадка простака Егорки, стол с фокусом для выпрыгивания, книги законов — все эти предметы сделаны с такой чудесной игрой театрального воображения, какая пленяет нас в особенно удачных народных игрушках. Не воспроизведение вещей, а вновь рожденные для театральной жизни, точно рассчитанные для точной игры, вещи», — так, к примеру, рассказывает Радлов о бутафории, придуманной художницей для восточной феерии «Султан и черт».⁹

5

К концу 1921 года, когда «Народная комедия» была закрыта, Валентина Ходасевич была уже театральным художником с солидным опытом и собственным, ни на кого не похожим творческим профилем. В той или иной форме своеобразные традиции «Народной комедии» давали себя знать во всех ее работах следующего творческого десятилетия. Порой они приводили к настоящим успехам, в иных случаях и к просчетам, результатом которых становился раскол стилистической цельности спектакля: то, что привык делать художник буффонной «Народной комедии», не всегда годилось для других сцен и трупп. А теперь Ходасевич сотрудничала не только в комедийных, сатирических и опереточных театрах, но и в театрах драматических.

Так, в «Близнецах» Плавта (1922) делалась попытка прочитать античную комедию сквозь привычные очки гротеска и эксцентрического осовременивания. Подобный подход оказался, однако, в вопиющем несоответствии с принципами игры и сценического

⁹ Радлов С. Десять лет в театре. Л.: Прибой, 1929. С. 179–180.

поведения актеров Большого драматического театра. «Костюмы и гримы настраивают зрителя на фарсовое, даже на балаганное представление, но актеры играют необычайно рассудочно, в темпе похоронного марша», — писали рецензенты.¹⁰

Неудивительно, что наибольшей результативностью была отмечена деятельность Ходасевич в оформлении современного комедийного спектакля. Ироничная, мобильная и озорная декорация, покоряющая изобретательность в утрированных формах костюмов и деталей — эти качества, приобретенные в радловском театре, придавали работам Ходасевич оригинальное звучание и способствовали созданию на сцене атмосферы острой комедийности. Приемы художника разнообразны. В «Крещении Руси» Н. Адуева все оформление сверкало иконостасным золотом — от огромного, под колосники уходящего барельефа-задника до лиц актеров, присыпанных золотым порошком. В «Ливне» Сомерсета Моэма условные живописные панно сочетаются с рассчитанным на полную иллюзию изображением «натурального» тропического дождя при помощи труб противопожарной системы. В оперетте Жильбера «Дорина и случай», где одной женщине противостоит немало мужчин, цветовая характеристика спектакля строится на ярком пятне костюма героини, контрастирующем с черными фраками, смокингами, сюртуками и декорационным фоном, представляющим собой различные масштабные вариации материи мужских брюк: черные и серые, «в клетку» и «в полоску».

Поиски современного облика спектакля нередко приобретают у оформителя подчеркнuto «спортивный» аспект, красноречиво определенный одним из критиков как «теннисный стиль». Было бы излишним пуританством видеть здесь просто поверхностность и легковесность в понимании современности. Ходасевич не претендует на широкие обобщения. В «спортивности» оформленных ею оперетт подмечена лишь одна из особенных черт жизни и быта

¹⁰ Кузнецов Е. «Близнецы» // Красная газета. Веч. вып. 1923. 1 октября. Подпись: Е. К.

1920-х годов, но подмечена зорко и точно. Не будем проводить параллели, но, пусть в облегченной, пусть в омюзикхолленной форме, здесь нетрудно различить определенные ноты переклички с одной из важнейших линий тогдашнего движения живописцев ОСТА.

Особо шумный успех выпал на долю Ходасевич как художника оперетты Н. М. Стрельникова «Холопка» (1929), где стилистические формы конца XVIII и начала XIX века с заражающей веселостью трактованы в иронически осовремененном плане. В этом спектакле с наибольшей, пожалуй, ясностью просматривается комплекс характерных для нее в 1920-е годы приемов: единая трансформирующаяся конструкция; объемные детали и утрированно поданная бутафория; сменяющиеся живописные панно, обозначающие место действия. Лаконизм решения обеспечивал динамичный темп движения всех 32 картин спектакля на «чистых переменах», а цветовая оркестровка, построенная на общем спокойном фоне (цвет карельской березы, под который выкрашена основная конструкция и объемные детали), контрастирующем с яркими пятнами неожиданно трансформирующихся костюмов, создавала неповторимую оригинальность его облика.

Нельзя не обратить внимания на намечающиеся в этот период тенденции к расширению жанрового диапазона художницы. Свидетельством этому может служить строго архитектурное оформление трагедии Шекспира «Отелло» на сцене Академического театра драмы (1927). Площадка посреди оркестровой ямы, фланкируемая лестницами, и энергичное полукружие станка, вздымающегося в глубь сцены, — как основа единой объемной конструкции; живописные фрагменты, выполненные не без оглядки на творчество А. Экстер и прикрепленные к штанкетам, а потому мобильные, легко сменяющиеся — как условное обозначение места действия... И все же атмосфера высокой трагедии вряд ли свойственна мироощущению и складу дарования художницы. И если верно, что к концу 1920-х годов она — в ряду ведущих художников советского театрально-декорационного искусства

(«В деле создания современного театрального стиля В. М. Ходасевич занимает одно из крупнейших мест», — пишет В. В. Воинов¹¹), бесспорно и то, что центральной темой мастера остается спектакль комедийный — зрелищный, ироничный, яркий.

В арсенале ее техники — выразительные средства объемной конструкции и, неизменно, живопись. Недаром Горький считает Ходасевич «крупным мастером декоративной живописи». А Радлов, окидывая взглядом панораму развития советского театрально-декорационного искусства этих лет, выделяет пять имен: И. Рабинович в Москве, в Ленинграде — М. Левин, Н. Акимов, а особенно, Дмитриев и Ходасевич. «...Ее пути, — пишет он, — пути декоративно-художника, никогда не поддававшегося ликвидаторским тенденциям по отношению к живописи как таковой. Абстрактный, сухой и выхолощенный конструктивизм, аннулировавший цвет и смысл сценического оформления, его сюжетно-повествовательную роль с тем, чтобы выполнять несколько метафизически понятую функцию подачи объемного человека на трехмерных постройках, — это серо-черно-коричневое строительство из досок, реек и фанеры никогда не могло захватить и увлечь Валентину Ходасевич, остававшуюся всегда представителем живописи в театре».¹²

Значительны и успехи в области сценического костюма. Разбег, взятый в «Народной комедии», на протяжении 1920-х годов формирует настоящего мастера этой специфической отрасли театрально-декорационного искусства. О значении, которое Ходасевич придает костюму в сложном пластически-цветовом комплексе спектакля, говорит уже такая — поистине блистательная — работа, как серия больших гуашей к спектаклю «Архангел Михаил» с их тщательнейшей разработкой силуэта, фактуры,

¹¹ *Воинов В.* Ленинградские театральные художники // Красная панорама. 1929. № 27. С. 13.

¹² *Радлов С. В.* Ходасевич. Вступительная статья // Каталог выставки работ художника Валентины Ходасевич. XV лет в театре. Л.: Издание Дома театральных работников, 1934. С. 5–6.

грима, даже жеста (Первая студия МХТ, 1922). Будь то эксцентричные и острые по образной характеристике эскизы к оперетте «Женехи на колесах» (Малый оперный театр, 1926), множество эскизов для эстрады, мюзик-холла, цирка или, наконец, задуманные как формулы ренессансной одежды костюмы к «Отелло» — перед нами тонкое чувство стиля, свободное владение выразительными возможностями материала и цвета, зрелость графического мастерства.

В этой области, утверждает Радлов, «за Ходасевич останется одно из самых блестящих мест в нашем театре»;¹³ именно здесь «она имеет особенно большое количество и подражателей и учеников».¹⁴ А С. Мокульский, считая Ходасевич вообще «превосходным декоратором», как конструктора театрального костюма ставит ее даже наравне с крупнейшими мастерами, такими как А. Бенуа, Л. Бакст, А. Экстер, Н. Акимов: «...свое подлинное лицо театрального художника она выявляет преимущественно в создаваемых ею костюмах. Здесь она является действительно большим, законченным и совершенным мастером, которому трудно найти равного во всей блестящей плеяде современных театральных художников».¹⁵

6

Новый этап творческой эволюции Валентины Ходасевич связан с 1930-ми годами, когда в советском искусстве шел процесс решительного поворота к социалистическому реализму, втянувший в свою орбиту подавляющее большинство мастеров. В театральной декорации, как и в сценическом искусстве, это вело к упорным исканиям жизненной правды и исторической достоверности,

¹³ Радлов С. Десять лет в театре... С. 180.

¹⁴ Радлов С. В. Ходасевич. Вступительная статья // Каталог выставки работ художника Валентины Ходасевич... С. 7.

¹⁵ Мокульский С. Валентина Ходасевич как мастер театрального костюма. (Статья 1927 г.) // Мокульский С. О театре. М.: Искусство, 1963. С. 407.

к идейной глубине и содержательной емкости образа. Подвергая сомнению поиски остроты и максимальной выразительности художественной формы — эту главную пружину развития искусства в предшествующий период, стремясь затормозить собственную инерцию новаторства, художники театра видели теперь свою задачу прежде всего в доступности и понятности зрителям своего языка. Как бы перешагивая через искания 1920-х годов, все более внимательно присматриваясь к урокам русской демократической культуры второй половины XIX века, и прежде всего живописи передвижников, они различали именно здесь традиции, способные дать этому языку словарную основу, синтаксис, стиль. 1930-е годы со столь характерным для них процессом вытеснения идей Мейерхольда или Таирова системой Станиславского в истории советской театральной декорации стали временем постепенного восстановления, а затем и торжества живописной системы оформления спектакля.

В этом быстро развивавшемся процессе Валентина Ходасевич играла немаловажную роль. Став в 1932 году одним из организаторов, а затем и членом правления Ленинградского отделения Союза советских художников, она деятельно борется за утверждение принципов социалистического реализма. Ей легче, нежели другим: она и прежде видела в оформлении сцены один из видов живописи — пусть специфический, своеобразный. Персональная выставка в Ленинграде, посвященная пятнадцатилетию ее работы в театре (1934),¹⁶ подтверждала это со всей очевидностью. И когда критика отмечала, что «на театре она выступает как проводник сохранившей свои свойства живописи»,¹⁷ в этом была лишь фиксация неизменной творческой ориентации мастера.

Уже в самом начале нового периода Ходасевич решительно прощается со многими прежними приемами. Трюковость,

¹⁶ Каталог выставки работ художника Валентины Ходасевич. XV лет в театре. Л.: Издание Дома театральных работников, 1934.

¹⁷ Мин Е. Творческие этапы Валентины Ходасевич // Рабочий и театр. 1935. № 1. С. 10.

оциркачение театра, омюзикхолливание его сменяются все более пристальным всматриванием в драматургию, стремлением к созданию облика спектакля, адекватного содержанию и стилю его драматургической основы. В центре внимания — спектакль в целом, спектакль как слитный художественный организм, в котором должна раствориться работа оформителя.

В области драматического спектакля новые тенденции творчества художницы начинаются как будто с «Врагов» М. Горького (1933). Но искания жизненной правды оказываются здесь всего лишь бытовой достоверностью, натурализмом, а сознательное самоограничение оформителя оборачивается вялостью и невыразительностью формы. Это — ошибка. И путь мастера, пролегая через многочисленные пробы, ведет к «Сирано де Бержераку» Э. Ростана (1940), где объективное изображение эпохи и исторической обстановки, всех этих парижских улиц, таверн и театров совмещается со зрелищностью и праздничностью декорационного строя. Используя опыт прошлых лет, Ходасевич умело сочетает здесь живописную и объемную декорацию, добиваясь содержательного реалистического образа.

Комедия Ростана — романтико-героическая. Это существенно: именно в 1930-е годы впервые, пожалуй, с такой силой пробивается наружу романтическая струя дарования художницы. Лучшее, что ею сделано в этот период, в той или иной степени связано с романтикой или окрашено высоким романтическим пафосом.

В центре внимания Ходасевич теперь оказываются проблемы оформления большого музыкального спектакля. Она сотрудничает в Малом оперном театре и Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, но с особой систематичностью, наряду с В. В. Дмитриевым, работает в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. В 1932–1936 годах она главный художник этого театра, как раз тогда вступающего в фазу идейно-эстетической зрелости и значительнейших творческих побед. Серия романтических спектаклей, оформленных здесь, превращает Ходасевич в одного из ведущих художников советской музыкальной сцены.

«Вильгельм Телль» Дж. Россини, где нельзя не отметить большую серию превосходных по остроте и красочной силе эскизов костюмов, — ее первый удачный опыт в работе над оперным спектаклем большой формы (1932). Затем — одна за другой — следуют такие работы, как «Трубадур» и «Отелло» Дж. Верди (1933 и 1935), «Кармен» Ж. Бизе (1935), «Руслан и Людмила» М. И. Глинки (1937), «Фауст» Ш. Гуно (1941). В зрительно-пластическом облике этих спектаклей безраздельно господствует живопись. Проявляя чуткое понимание стиля эпохи и особенностей музыкальной драматургии, художник создает на сцене своеобразные картины, вводящие зрителя в атмосферу действия. Пейзажи, интерьеры, перспективы Ходасевич близки к иллюзорности. Впрочем, художественный вкус и такт автора не позволяют переступить грань, за которой начинается натурализм. Иллюзия этих декораций театральна, по-живописному условна и эмоциональна. Для них характерны широкое колористическое дыхание и ощущение значительности, масштабности оперного представления. Впечатление театральной праздничности особенно усиливается, благодаря тщательнейшим образом проведенной оркестровке костюмов. Красочные пятна актеров, одетых в костюмы, спроектированные художницей, не просто дополняют общий колористический строй зрелища, а во много раз обостряют и усиливают его звучание. Так возникает характерный для этих оперных спектаклей стиль, который можно определить как стиль торжественно-монументальный.

Сходные принципы — и в большом цикле работ для балетных постановок Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Впервые соприкоснувшись с хореографическим спектаклем «большой формы» в 1930 году, Ходасевич решила оформление «Золотого века» Д. Шостаковича в манере, гораздо более близкой конструктивизму, нежели ее тогдашние мюзик-холльные спектакли: занимающая всю периферию сцены шестиметровая трехъярусная конструкция из никелированных трубок; в картине, изображавшей парижский мюзик-холл, актеры, танцующие в паре с проволочными фигурами в ультрамодных костюмах... Теперь — по-иному.

Ходасевич — участница и в определенной степени соавтор ряда крупных достижений балетного театра 1930-х годов, отличающихся «стиль советского академизма»,¹⁸ складывающийся в это время на музыкальной сцене. Среди них «Бахчисарайский фонтан» (1934) и «Кавказский пленник» (1938) Б. В. Асафьева, «Эсмеральда» Ц. Пуни (1935) и «Раймонда» А. К. Глазунова (1938). Спектакли, декорации которых зиждятся на принципе правдивости в обрисовке исторической эпохи как в общем ее колорите, так и в воспроизведении архитектуры, обстановки, костюмов и примет быта. Спектакли с богатыми и красочными декорациями, создающими естественную атмосферу для разворачивающейся хореографической драмы, в основу фундамента которых была положена связь с содержанием и стилистикой литературного первоисточника — А. С. Пушкина, В. Гюго, В. Скотта. Спектакли, подлинной художественной душой которых являлось высокое и чистое романтическое чувство. И, конечно, в шумном успехе такого балета, как «Бахчисарайский фонтан» с его многолетней сценической жизнью, есть большая заслуга его первого художника...

7

Последний творческий этап Валентины Ходасевич связан с первым послевоенным десятилетием. Она ведет большую общественную работу в Ленинградской организации Союза художников, ряд лет возглавляет в ней секцию художников театра и кино. Работает с различными режиссерами, на материале самого широкого диапазона — классика и современность, отечественные и западные драматурги и композиторы. По-прежнему оформляет спектакли на крупнейших сценах Ленинграда — в Театре драмы им. А. С. Пушкина («Горе от ума» А. Грибоедова, 1946), Театре оперы

¹⁸ *Богданов-Березовский В.* Ленинградский государственный академический ордена Ленина театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 127.

и балета им. С. М. Кирова («Татьяна» А. Крейна, 1947; «Гугеноты» Дж. Мейербергера, 1951; «Спартак» А. Хачатуряна, 1956), Малом оперном театре («Сольвейг» на музыку Э. Грига, 1952) и в Театре музыкальной комедии («Дьявольский наездник» Э. Кальмана, 1949). Сотрудничает в таких ведущих театрах Москвы, как Большой театр Союза СССР («Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева, 1954) и МХАТ («Ломоносов» Вс. Иванова, 1954; «Двенадцатая ночь» В. Шекспира, 1955).

Автор этих работ стремится использовать весь арсенал выразительных средств, имеющийся в распоряжении художника театра. Добивается точности и проработанности рисунка, завершенности каждой детали. Все это — произведения мастера, обладающего огромным опытом и высоким профессионализмом.

И все же... Было бы неверно считать, что творческая потенция художников не подвержена усталости, а взгляд на мир, стиль мастера и его почерк могут быть безболезненно, по желанию автора, приспособлены к каждой очередной эпохе. Так случается лишь с немногими счастливыми. Чаще же мастер, сколько бы десятилетий ни трудился, остается в искусстве представителем совершенно определенного времени, в котором он сформировался, созрел, времени и поколения, идеи и чувства которых — это его идеи и чувства. Так было и с Валентиной Ходасевич. Пусть работы ее последнего творческого десятилетия выполнены рукой художника театра, знающего все секреты и тайны своего ремесла, в них не было пафоса поиска и дерзаний, не было и движения вперед. В лучших из них — итоги и выводы прошлого опыта, в более слабых — повторение пройденного. Нет, в панораме развития советского театрально-декорационного искусства послевоенной поры Ходасевич уже не занимала места, по праву принадлежавшего ей прежде...

В истории этого интереснейшего вида нашей художественной культуры Валентина Ходасевич осталась мастером 1920-х — 1930-х годов.

Некогда она бросила живопись. Потом отошла от графики. С такой же решительностью она покинула и театр. Это было в 1961 году.

Теперь, неожиданно для себя, Валентина Ходасевич обратилась к литературе.

8

Валентине Михайловне Ходасевич — семьдесят пять. Полвека отдано творчеству. Но это не только длинная жизнь.

Сейчас вы перевернете страницу и поймете: Ходасевич удивительно повезло. Своими глазами ей привелось увидеть немало значительных событий в истории нашей культуры. Во многом пришлось участвовать. Жизнь ее богата и содержательна, она изобилует интереснейшими встречами и дружбами. Среди тех, с кем художница сталкивалась на путях и перепутьях искусства, — А. М. Горький, В. В. Маяковский, В. В. Каменский, А. Н. Толстой, Н. Э. Бабель, В. В. Иванов. Она дружила с В. Е. Татлиным, Н. С. Гончаровой, М. С. Ларионовым, Н. И. Альтманом. Много лет сотрудничала с С. Э. Радловым и другими замечательными режиссерами и учеными, балетмейстерами и балеринами...

Еще несколько лет назад Ходасевич даже не помышляла о литературе. Писала только письма. Любила острить. В 1963 году она попробовала использовать перо для небольшого очерка. Это были воспоминания об А. Н. Толстом.¹⁹ Потом опубликовала еще несколько рассказов о прошлом.²⁰ Осмелев, решила даже изложить в подробностях историю двадцатилетней дружбы с Горьким.²¹

¹⁹ Ходасевич В. М. Встречи с Алексеем Толстым // Огонек. 1963. № 4. С. 26–27.

²⁰ Ходасевич В. М. (О Горьком) // Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи. М.: Искусство, 1964. С. 61–78; Ходасевич В. М. Из воспоминаний о Маяковском // Москва. 1965. № 4. С. 174–179; Ходасевич В. М. Массовые действия, зрелища и праздники // Театр. 1967. № 4. С. 12–19.

²¹ Ходасевич В. М. Таким я знала Горького // Новый мир. 1968. № 3. С. 11–66.

Она и теперь не причисляет себя к литераторам-профессионалам. Сомневается в своих возможностях, ссылается на свои четыре класса гимназии, оговаривается, что не хватает писательского опыта, и ей — художнику — трудно обращаться с пером. И все же... Слишком много помнит этот человек, слишком многое дорого, волнует, требует рассказа людям. Ей не надо выдумывать: Ходасевич знает, что эту большую жизнь не вместить в узкие рамки книги: книга все равно обязательно будет беднее самой жизни. И просто торопится записать то, что помнит.

«Было...»^{21*} — это книга-размышление, книга-итог. О многом не сказано вовсе, что-то забыто. Книга — как мозаика, составленная из кусочков, из золотых крупиц воспоминаний, особенно резко запечатлевшихся в памяти. Ходасевич из тех художников, что неизменно испытывают чувство горькой неудовлетворенности сделанным, колеблются при оценке собственных возможностей и — тем более — не желают ни выпячивать, ни даже акцентировать свой взнос в развитие искусства. Это свойство творческой индивидуальности оборачивается порой неожиданным для книги мемуаров нежеланием рассказывать о собственной работе. Стоит заговорить о себе — и авторская интонация приобретает не то неуверенный, не то скованный, извиняющийся оттенок. Более того, мемуарист старательно обходит разговор о целых десятилетиях работы в театре, как бы оставляя характеристику и оценку своих творческих исканий на долю художественной критики.

Гораздо сильнее, нежели собственная работа и личные достижения, Ходасевич волнуют воспоминания о времени, о художниках, писателях, поэтах своего поколения. «Было...» — не столько разговор «о себе», сколько «о времени и о его людях». И когда в сутолоке хранимых памятью явлений, событий, лиц, среди потока жизненных будней и дел образы каких-то людей, встреченных на дорогах искусства, проступают с особенной рельефностью, Ходасевич посвящает им специальный рассказ. Это — как портреты. Ведь художница начинала с портретной живописи. Тем естественнее для нее — мемуариста своеобразный жанр «портретов словами». Как

в живописных портретах, так и здесь: автор любит модель, он восхищен, он хочет показать ее похожей, во весь рост, в костюме, с характерными движениями и жестом, в будничной, бытовой обстановке, среди воздуха и света эпохи... Как и в живописи, это удастся не всегда. Порой Ходасевич набрасывает лишь беглый эскиз к портрету, иногда характеристика модели выглядит односторонней, узкой, данной то с излишней декоративностью, то с чрезмерной контрастностью света и тени, то с вряд ли определенной граненностью форм... Впрочем, автор и не пытается создать законченный, психологически исчерпывающий образ. Речь идет скорее лишь о новых, не замеченных прежде штрихах и черточках в лицах и духовной осанке портретируемых.

Книга написана в 1968–1970 годах. В нее включены и варианты (в большинстве случаев значительно расширенные) уже опубликованных статей автора.

Примечания

* Название дано публикаторами. Авторские сноски нумеруются цифрами и печатаются подстрочно; библиографические ссылки в них приведены в соответствии с современными требованиями.

** Рерберг, Федор Иванович (1865–1938) — художник и преподаватель живописи.

*** Эссиг, Густав (1880–1962) — немецкий художник, ученик Ф. фон Штука.

**** Шерлинг, Мирон Абрамович (1890[?]-1958) — фотограф-художник.

***** Ракицкий, Иван Николаевич (1892–1942) — художник.

6* Дидерихс, Андрей Романович (1884–1942) — живописец и график, первый муж В. М. Ходасевич.

7* Составленный Александром Бенуа и Корнеем Чуковским детский альманах под названием «Радуга» должен был выйти в свет весной 1917 г. в издательстве «Парус». Из-за типографской разрухи книга была опубликована лишь в январе 1918 г. и под названием «Елка».

^{8*} См.: [1].

^{9*} См.: [10].

^{10*} Эти и другие рассказы М. Горького изданы в 1919 г. Петроградским Советом рабочих и красноармейских депутатов отдельными выпусками. См.: [3], [4], [5], [6], [7].

^{11*} Симаков, Иван Васильевич (1877–1925) — архитектор, художник, плакатист.

^{12*} См.: [11].

^{13*} См.: [2].

^{14*} См.: [8].

^{15*} См.: [9].

^{16*} С 27 февраля 1989 г. — Биржевая пл.

^{17*} С 13 января 1944 г. — Дворцовая наб.

^{18*} С 13 января 1944 г. — Дворцовый мост.

^{19*} С 4 октября 1991 г. — Троицкий мост.

^{20*} С 13 января 1944 г. — Дворцовая пл.

^{21*} Одно из предполагавшихся названий книги воспоминаний В. М. Ходасевич, опубликованной в итоге под названием «Портреты словами». Возможно, что новое название подсказал М. Г. Эткинд в разговоре с художницей. Именно так: «портреты словами» — он именует биографические этюды В. М. Ходасевич в своем предисловии.

Литература

1. Брюсов В. Я. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. (Стихи 1912–1918 г.) М.: Геликон, 1918. 200 с.
2. Газенклевер В. Браки заключаются в небесах: Комедия в 4 действиях / Авториз. пер. А. Радловой. М.; Л.: Изд-во МОДП и К, 1929. 42 с.
3. Горький М. Мальва. Пг.: Петроградский совет рабочих и красноармейских депутатов, 1919. 68 с.
4. Горький М. Макар Чудра. Пг.: Петроградский совет рабочих и красноармейских депутатов, 1919. 19 с.
5. Горький М. Челкаш. Пг.: Петроградский совет рабочих и красноармейских депутатов, 1919. 47 с.

6. *Горький М.* Дед Архип и Ленька. Пг.: Петроградский совет рабочих и красноармейских депутатов, 1919. 32 с.
7. *Горький М.* Коновалов. Пг.: Петроградский совет рабочих и красноармейских депутатов, 1919. 71 с.
8. *Жид А.* Подземелья Ватикана. Л.: «Academia», 1927. 316 с.
9. *Луначарский А. В.* Месяц по Сибири. Л.: Красная газета, 1929. 94 с.
10. *Муратов П. П.* Герои и героини. М.: Геликон, 1918. 162 с.
11. *Радлов С. Э.* Десять лет в театре. [Л.]: Прибой, 1929. 328 с.