

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

УДК 130.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-2-73-85

**П.В. Назаретян****СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ  
РЕАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.В. ЛЕНТУЛОВА**

*Статья рассматривает механизмы и суть моделирования социальной реальности в живописи на примере творчества А.В. Лентулова. Разнообразие стилей, техник и тем, в которых он работал, кардинальные изменения в карьере располагают к масштабным выводам по ряду значимых философских вопросов. Многосторонний анализ биографии и творчества художника обнаруживает фундаментальные основы взаимоотношения личности и общества, индивида и индивидуальности, творца и его детищ в принципиально меняющихся исторических обстоятельствах, отчасти сходных с современными.*

Ключевые слова: философия искусства, кубизм, сезаннизм, русский авангард, социалистический реализм, «Бубновый валет», Лентулов.

В научной литературе творчество русских живописцев-авангардистов рассмотрено достаточно широко (в трудах Е.Ф. Ковтуна, А.В. Повелихина<sup>1</sup>, Д.В. Сарабьянова<sup>2</sup>, А.Д. Сарабьянова, А.В. Крусанова<sup>3</sup>, Е.А. Бобринской<sup>4</sup> и т.д.), однако фокус внимания на «Бубновом валете» останавливается нечасто (главным образом – Г.Г. Поспеловым<sup>5</sup>), тем более – фигуре А.В. Лентулова остается совсем мало внимания.

Особое место именно этого автора в формировании отечественной живописи первой половины XX века отмечалось неоднократно (в работах М.А. Макаровой<sup>6</sup>, Н.М. Васильевой<sup>7</sup>, Е.Б. Муриной<sup>8</sup>, М.А. Лентуловой<sup>9</sup>), но должного внимания рассмотрению его жизни и творчества в общественно-историческом преломлении не хватает,

<sup>1</sup> Повелихина А.В., Ковтун Е.Ф. Русская живописная вывеска и художники авангарда. Л.: Аврора, 1991. 200 с.

<sup>2</sup> Сарабьянов Д.В. «Бубновый валет» в русском авангарде / Ф. Балаховская, В. Круглов, Ж-К. Маркадэ, Г. Поспелов, Д. Сарабьянов. СПб.: Palace Editions, 2004. 352 с.

Ракитин В., Сарабьянов Д. Энциклопедия русского авангарда. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. 387 с.

<sup>3</sup> Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т.. М.: Новое литературное обозрение. 2003.

<sup>4</sup> Бобринская Е.А. Чужие? Неофициальное искусство: Мифы, стратегии, концепции. М.: Бреус, 2013. 496 с.

<sup>5</sup> Поспелов Г.Г. «Лучизм» Ларионова как предвестие кинетического искусства / Международная конференция «100 лет русского авангарда»: сборник статей. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2013. С. 231–236.

<sup>6</sup> Макарова М.А. Мастерские Аристарха Лентулова и традиция московской живописи 1920–1930-х гг. / Актуальные проблемы теории и истории искусства: сборник статей. Том. 6. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 676–684.

<sup>7</sup> Васильева Н.М. «Чужаества» талантливого Лентулова. Маргиналии А.Н. Бенуа в каталогах выставок о произведениях А.В. Лентулова. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 8. Ч. 3. С. 55–57.

<sup>8</sup> Мурина Е.Б., Джафарова С.Г. Аристарх Лентулов. Путь художника. Художник и время. М.: Советский художник, 1990. 268 с.

<sup>9</sup> Лентулова М.А. Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М.: Советский художник, 1969. 144 с.

особенно – тому, как трансформируются эти окружающие условия в изобразительные концепты на полотнах художника разных периодов творчества.

Несмотря на то, что данная статья во многом отражает видение автора, отчасти даже его личные эстетические предпочтения, ее содержание – результат исследования, использующего совокупность научных методов. В число таковых входят описание, систематизация, абстрагирование, индукция, дедукция, сравнение, синтез, анализ. Кроме того, в оценке важности, масштаба и характера описываемых в тексте событий, явлений и объектов использовались экспертные данные и заключения.

В связи с личностью Лентулова обычно обозначается его очень весомая роль в появлении и формировании «Русского авангарда», изобретательная «адаптация» некоторых малоизвестных, но передовых живописных течений, а позднее – вынужденный почти полный переход на преподавательскую и административную работу (ввиду невозможности свободно обращаться с собственной авторской идентичностью в условиях «монополии» соцреализма) [1. С. 182]. В данном же исследовании мы придадим объем звучанию фактуры жизни этого художника и вкуче с многосторонним анализом его творчества обнаружим фундаментальные основы взаимоотношения личности и общества, индивида и индивидуальности, творца и его детищ в принципиально меняющихся объективно-исторических обстоятельствах.

Раннее творчество Лентулова всецело соответствовало широко распространенному в конце XIX – начале XX вв. поиску собственной манеры через поочередное знакомство на практике с разными стилями живописи (преимущественно модерновыми). После импрессионистского слома канонов европейского изобразительного искусства и последующей за ним бурной эманации художественных концепций даже учебные заведения по всей Европе обеспечивали на занятиях необходимость получения молодыми авторами контрастного опыта в профессиональном становлении. Такой путь прошли большинство художников этого периода, впоследствии ставших знаменитыми.

Однако в России продолжали доминировать академические традиции рисунка, в том числе в частной петербургской студии Д.Н. Кардовского, ставшей последней «альма-матер» Лентулова. Аристарх Васильевич же, несмотря на то, что был человеком сельской натуры (выходец из пензенской глуши, прямолинейный и добродушный), не только принимал тренды, проникавшие в нашу страну с ощутимым запозданием, но и увлеченно интересовался ими. Не желая мириться с ограничениями классического образования, он регулярно осложняет своими причудами (в том числе чисто творческими) жизнь преподавателей Киевского и Пензенского художественных училищ. Буйный, свободолюбивый нрав Лентулова с ранних лет требовал воспитания в себе прогрессивного и самобытного автора.

Стоит отметить, что на устремления Аристарха Васильевича не могло не влиять его происхождение. Помимо того, что он рос в глубинке, всегда скептически относившейся к чопорности городских элит – его отец был священником, рано ушедшим из жизни, а мать хотела, но в итоге не смогла убедить будущего художника продолжить церковную династию [2. С. 130]. Возможно, Лентулов с детства воспринимал мир как вызов его воле и чувствам, решительно намереваясь везде находить и порождать настоящее, насущное, которое противопоставлял преемственному, ритуальному.

Вернемся в памяти и к тому, что начало XX века в России – период расцвета новых явлений в социальной жизни страны, ускорения урбанизации, расширения культурных связей с Европой и предчувствия коренных исторических сдвигов. В такой атмосфере село и провинциальное сознание ощущались пессимистично: в качестве архаичных, сдерживающих общественный прогресс факторов. И такое мировосприятие было свойственно далеко не только творческим натурам [3. С. 139].

В своих первых сохранившихся полотнах (выполненных уже после окончания учебы) Лентулов будто торопится сбросить с себя оковы традиционной живописи и раз за разом смело экспериментирует. В этот период он, можно сказать, спешно пропускает через себя передовые западные достижения искусства, чтобы скорее произвести на

свет стиль, отвечающий условиям и запросам реальности современного ему государства и общества.

Так, картина «Купальня» (1908) пропитана минималистским импрессионизмом наподобие зрелых трудов Клода Моне, «Купальщицы» (1909–1910) отсылают к «природному» конструктивизму Поля Сезанна (который позднее станет главным авторитетом созданной Лентуловым и его единомышленниками группы «Бубновый валет»), «Зеленый пейзаж. Ветер» (1910) заигрывает с фовистским пониманием цвета и формы, «Портрет молодого человека в панаме» (1910) напоминает слившихся с природой женщин Гогена, «Распятие» (1910) сближено с изысканиями экспрессионистов из немецкого «Моста», диптих «Снятие с креста» (1910) тесно связан с тоже популярными тогда увлечениями «декорировать» христианские темы.

Заметим, что эти полотна создавались мастером, который на тот момент еще не бывал за границей, а потому не был лично знаком с социокультурными условиями, в которых возникали и процветали упомянутые живописные настроения. Особенно удивительно то, что некоторые из произведений западных художников, перекликающиеся с ранними лентуловскими, были написаны параллельно. Выходит, что Аристарх Васильевич в начале своей творческой карьеры не только перенимал вполне оформленную стилистику, но и одновременно с ведущими мировыми авторами самостоятельно разрабатывал новые формы в изобразительном искусстве.

Однако зарубежные живописные веяния не всегда удачно ложатся на отечественный «материал». Импрессионизм неспроста конституировался во Франции, а экспрессионизм невозможно представить без североевропейского фундамента. Талантливые, но механические в философском разрезе усилия схватить инородную эстетику и развернуть в чужой для нее действительности обычно наивны. Подавляющее большинство таких опытов довольно быстро заканчиваются тупиково: неспособностью художников хоть как-то обходиться с заимствованным [4. С. 104]. Аллегорически этот процесс напоминает вырывание с корнем тропического дерева и его посадку в естественных условиях арктических широт.

Искусство как способ обработки реальности выглядит «сфабрированным», если имеет весьма отдаленное представление об изображаемом. Полотно, по большому счету, может изображать что угодно и как угодно, но «работает» оно лишь в том случае, когда соплагается с конкретной воспринятой им реальностью, ведет диалог с ней, являясь ее продолжением, углублением, интонированием.

По такому же принципу мертворождающими можно считать эксперименты по копированию зарубежной методики, которая всегда суть особый комплекс способов обозначенного выше соположения, и грубое «пользование» ею означает игнорирование вкуче всех ее источников-элементов: и конкретных продуктов искусства, и социальных условий их существования, и характера связей между ними. Поэтому-то такие инициативы и провальны: взятая извне сумма творческих достижений лишена своих натуральных слагаемых, а потому от нее сохраняется только название, обертка, безжизненный конструкт. Иначе говоря, стиль – это, главным образом, результат взаимодействия факторов, а не повод собрать эти факторы воедино.

Вместе с тем познание чужой методики изнутри, из общественной реальности, в которой она сложилась, сопровождается прямым контактом с полифонией оригинального по отношению к этой методике диалога между «местными» творцами и обществом [5. С. 12]. Этот процесс открывает доступ к полноценному пониманию инородной для наблюдателя конфигурации искусства и, что принципиально важно для прогрессивного художника – к устойчивому вдохновению ею. Такой особый опыт рационально следует трактовать как обязательный образовательный этап будущего автора через постижение им эстетических и социокультурных механизмов функционирования искусства. И если обычный его любитель может довольствоваться лишь умозрительными выводами о какой-либо школе, сформированными «на расстоянии», то творцу предельно важно

доподлинно знать и тонко чувствовать алгоритмы формирования и эволюции стиля (какого-то конкретно и вообще).

Вероятно, поэтому Лентулов сразу после первых своих проб в различных манерах живописи понял, зачем десятки его известных предшественников в молодости посещали Европу, и в 1910 году отправился в Париж для учебы в знаменитой частной школе Ла Палетт. Во Франции он знакомится с рядом передовых художников и воочию наблюдает бурную жизнь страны и города, катализирующего все новые и новые авангардные веяния в разных областях искусства. Затем он посещает Венецию и Милан, где завороченно восторгается артефактами эпохи Возрождения. Похоже, в этой «командировке» талантливый русский живописец окончательно утверждает в понимании природы творчества и его особого духа, осознает важную роль личности творца в обществе и истории. Девиз школы Ла Палетт «любая попытка подражания теперь прекращена» красиво подводит черту и под ранним периодом в биографии Лентулова.

Удивительно, сколь своевременно произошло возвращение художника в Россию. В 1910 году, прямо перед этой поездкой в Париж, в Москве состоялась первая в истории выставка русского авангарда подпридуманным Аристархом Васильевичем провокационным названием «Бубновый валет» (в переводе с жаргона тех лет – «мошенник»). Там он вместе с остальными авторами был сильно раскритикован за наглое намерение своими экспериментами с композицией, сюжетами, стилем попортить академическую живопись, а точнее – за слишком быстрое продвижение в преобразовании существующих норм искусства (отсюда и распространенный Александром Бенуа термин «авангард» – идущие впереди) [6].

Но, кажется, критикуя это «мошенничество», Бенуа и другие впечатлившиеся зрители неосознанно очаровывались новой стихией и как бы зачаровывали, готовили реальность к тотальному проникновению этой стихии, без конца насмешливо комментируя, что в культуре не может быть ценно то, к чему она еще не готова. Тем самым они будто не только предрекли ошеломительный успех авангарда, но и ускорили его социальную адаптацию. А авангард вскоре показал, что он был ближайшим, а не отдаленным будущим искусства и общества, ведь в тот раз будущее вопреки обыкновению, вопреки привычке теоретиков не наступило, а нагрянуло.

«Идущие впереди» стали идущими в центре: в центре событий, в центре внимания, в центре искусства, в центре продуцирования влиятельных социокультурных процессов. И важной творческой и административной единицей в этом движении уже на самых ранних его порах стал Аристарх Лентулов.

Всего через год после нашумевшей выставки он успевает вернуться из Италии и заложить вместе с соратниками по духу основы деятельности нового творческого объединения, которое решено было назвать все тем же, но уже достаточно узнаваемым словосочетанием «Бубновый валет». Было очевидно, что эпоха неумолимо требует от молодых художников всю развернуть свой талант и работоспособность, а общественность уже вот-вот «сдастся» перед сломом, который раньше всех почувствовал авангард. И, если бы Лентулов промедлил с отбытием домой, он рисковал оказаться за бортом и как живописец, и как общественный деятель. Аналогично – «Бубновый валет» без его активнейшего участия, пожалуй, был бы невозможен.

Но случилось так, что Аристарх Васильевич вместе с десятками других художников, вошедших в объединение, исполнили-таки своего рода историческую миссию и совершили в России тот самый постимпрессионистский переворот, который в прогрессивных странах Европы уже окончательно победил стандартные способы «обработки» реальности и всю склонял письмо к абстракции.

Да, принято считать, что на творчество членов «Бубнового валета» большое влияние оказывал фовизм, кубизм и, в особенности, живопись Сезанна. Но и Лентулов, и другие ведущие мастера группы (Малевич, Кончаловский, братья Бурлюки, Ларионов, Гончарова, Машков, Фальк) отнюдь не копировали французов, а скорее широко

использовали ряд их теоретических находок и практических результатов для разработки уникальных авторских проектов, которые, возможно, впоследствии дорастут и до некоего принципиально иного, суверенного течения. Как уже отмечалось, главное, что нужно было усвоить нашим авангардистам – комплекс универсальных «алгоритмов», через которые в XX веке происходит коммуникация, сопряжение художника с общественными структурами и явлениями.

В доказательство серьезности намерений участников «Бубнового валета» и их особой роли в становлении русского авангарда следует привести и то, с какой принципиальностью они следовали своему так называемому сезаннизму (собственно, и понятие это часто употребляется только применительно к описываемому объединению художников). Их приверженность построению форм цветовыми контрастами, геометричности и композиционной обобщенности полотен отнюдь не была модным увлечением. Сезаннизм фактически был программным пунктом московской группы, скрепляющим его незаурядных личностей с их весьма разнородными талантами [7]. Изыскания «отшельника из Экса» следует расценивать и как источники вдохновения «Бубнового валета», и, конечно же, как покорно принятые объединением (а потому значительно предопределявшие его действия) новые правила изобразительного искусства, как свежий, но уже проверенный регламент способов существования живописи в XX веке, ее актуализации в меняющихся общественных условиях.

Неудивительно, что художники, вырабатывавшие на таком профессиональном фундаменте яркий индивидуальный почерк, вскоре обнаруживали, что участие в объединении довлеет над ними и покидали его. «Внутренняя политика» группы привела в конечном счете к важному в социально-философском и историко-культурном аспектах спору. К середине 1910-х, когда отпочковавшихся живописцев стало достаточно много, они организовали объединение «Ослиный хвост». Стилистически они противопоставляли постимпрессионизму «валетов» примитивизм, кубофутуризм и абстракционизм, но гораздо интереснее то, что идеологически «хвосты» тоже радикально отличались: они утвердились всвоего рода славянофильстве с его осознанием важности транслирования народных традиций, духа наивной живописи, лубка и иконописи. В упрек же традиционным членам «Бубнового валета» ставилось то, что они остановились в подражании западному искусству, и со временем критика почти полностью обесценивала их творчество [6. С. 11].

Несмотря на то, что Лентулов оставался в созданном собой объединении до 1916 года, в качестве автора он вырос из его принципов гораздо раньше. Однако ни в «Ослином хвосте», ни в каком-либо ином неформальном сообществе художников он уже числиться не будет, хотя организационной работы ему уготовится еще немало. А тогда прямо перед Революцией и почти с десятков лет после ее свершения Аристарх Васильевич концентрировался на автономной карьере живописца. Позднее этот период его биографии часто будут называть самым продуктивным.

Впрочем, многие свои прекрасные работы Лентулов написал, еще формально состоя в «Бубновом валете», но смысл его нахождения там все быстрее стремился к нулю. Отделение Лентулова от родной группы художников происходило естественно, исключительно творческим путем. Параллельно и сам «Бубновый валет» изживал себя, а в 1917 году окончательно распался.

А пока русский «сезаннизм» процветал, он служил трамплином для его представителей, площадкой применения и раскрытия их талантов. Как мы теперь можем оценить, под этикеткой увлечения французским постимпрессионизмом всюду происходило формирование ряда самобытных творцов. И Аристарх Васильевич был в числе первых авангардных авторов, самых колоритных, самых диковинных.

Важно не забывать и то, что формирование оригинальности Лентулова происходило не в пространном, а во вполне определенном взгляде на живопись Сезанна. Дело в том, что учителями русского художника в Париже были видные теоретики кубизма

Жан Метценже и Альбер Глез, исследовавшие Сезанна как протокубиста, как изобретателя геометрической живописи, как естествоиспытателя, которому удалось с помощью кисти проникнуть в невидимую суть вещей. Именно такое сочетание натурального с задуманным, живого с расчерченным, физики с логикой и получило от Метценже и Глеза меткое наименование «глубокий реализм» [7. С. 35]. Конечно, молодой Лентулов не мог не попасть под влияние авторитета своих преподавателей и воспринимал «сезаннизм» не иначе как способ достоверной репрезентации привычных вещей и явлений. А из всех направлений в начале творческого пути Аристарха Васильевича решающее значение обрел именно кубизм.

В этой художественной манере действительность не только визуально реконструируется через разного рода деформации и сочленения, но и идеологически подается в ярком иронично-скептическом ключе. Если в классической живописи человек и общество воспринимались как в целом объективные наблюдатели и участники изображаемых на полотнах сюжетов, то, например, импрессионизм уже ставил вопрос о том, соответствуют ли истинная красота и природа явлений тому, что мы привыкли в них видеть «механически» (только лишь благодаря физиологическому зрению). Кубизм же, пожалуй, доводит эту идею до предела, демонстрируя многочисленные варианты «погружения» в реальность через ее безжалостное «вспарывание» и залихватские «разборки-сборки», издеваясь над самим концептом «объективности в смысле подлинности» не только на холсте, но и в любой сфере жизни. Этот художественный метод показывает, что все поддается радикальному упрощению и переформатированию, выглядя впоследствии и узнаваемо, и убедительно.

С точки зрения социальной философии кубизм – понятная практика, роднящаяся с мыслительной деятельностью на общие, отвлеченные темы. Моделируя объекты реальности на картине, художник-кубист словно рассуждает о том, что в этих объектах главное, какие их элементы аналогичны, какие формы и цвета наиболее соответствуют их онтологической сути. Так как искусство в начале 20 века в Европе и России стало вызывать интерес у самых разных слоев населения, художники в работе старались опираться на самые емкие свои находки, социально нейтральные и широко доступные к восприятию, что автоматически делало их точными и своевременными.

Поэтому справедливо сказать, что благодаря наставникам-кубистам Лентулов вместе с процессом становления в качестве художника образовывался и как актуальный мыслитель. Известно, что во Франции он пишет несколько кубистских натюрмортов в духе его «Астр», датированных слегка позднее. В те же 1911–1913 годы из-под его кисти выходят «Париж», «Аллегорическое изображение Отечественной войны 1812 года», «Морской берег», «Скалы. Пейзаж». Сохранившиеся картины Аристарха Васильевича показывают, как упорно он искал возможность своего способа деформации материального мира, реконструируя не только его объекты, но и связи между ними, такие как перспектива, тени, переходы границ, композиция, визуальные ассоциации. Эти деформации живописец активно сопровождал накладыванием на них абстрактных фигур и линий, не имеющих собственного означаемого, но подстраивающих под свою геометрию все содержимое картины. Сами объекты при этом примитивизировались, уплощались, раскраивались, разбрасывались, ярко и многоцветно окрашивались, пока, наконец, картина «Скалы. Пейзаж» не превратилась в нагромождение пятен и фигур, которое сохраняет лишь хрупкую связь с реальностью. Любопытно, что здесь Лентулов был близок к тому, чтобы сделать последний шаг в беспредметную живопись, но, наоборот, навсегда оставил этот путь экспериментов и начал следующий.

Очевидно, чутье молодого художника все яснее подсказывало, что в России его упражнения в кубизме движутся в тупик, никак не сообщаются со средой, не наполняются ее духом и производят скорее эстетствующее молчание, нежели торжествующий голос истины и красоты. Кажется, отечественная публика в аспекте восприятия принципиально отличалась от западной: она скорее была готова понимать, нежели

производить трактовки, скорее удивляться, а не наблюдать за воображением автора, скорее видеть, чем присматриваться.

Тогда в 1913 году Лентулов «обнуляется» как творец и личность, освобождает место для нового характера усилий, которые впоследствии станут знаковыми для всей его живописной карьеры. Венчает этот поворот в творчестве одна из самых нейтральных его картин – «Автопортрет в красном». Выполненное сдержанно, околореалистично, это полотно вместе с его персонажем размещают тот самый вопрос о том, каков же настоящий дух явлений, происходящих в российской культуре начала 1910-х гг., и что с ним делать дальше, когда зарубежный опыт показателен, но абсолютно неадаптируем. Для знавших Аристарха Васильевича лично в этом автопортрете найдется диковинная подсказка – все-таки он изобразил себя на порядок более изящным и флегматичным, чем его привыкли видеть. Кажется, ранние кубистские эксперименты в тот момент разуверили Лентулова во многом, но только не в следовании своим утонченным живописным амбициям, воспитанным преимущественно на западном авангарде.

И хотя художник в это десятилетие будет придумывать разнообразные концепты для своих произведений (и в чем-то даже возвращаться к себе прежнему), именно 1913 год необходимо считать датой его рождения как большого мастера, именно тогда начинается первый его цикл полотен, отличающийся высокой оригинальностью стиля и ставший главной визитной карточкой Лентулова. Речь, конечно же, идет о его изображениях церквей, городов, людей, выполненных в сходной экзальтированной манере.

Дебютными и впоследствии одними из известнейших картин этой серии становятся «Собор Василия Блаженного» и «Москва». Эти полотна –нагромождения расположенных в несколько этажей элементов, в которых легко узнаются главные объекты первопрестольной архитектуры. Купола, арки, колонны, окна – все неестественно красочных цветов, в искаженных пропорциях и декоративных формах, примыкает вплотную и накладывается одно на другое, вольно обнаруживаясь в тенях и контурах. Эта бурная «игрушечная» мешанина подается как плоскостная композиция, слегка заваленная внутрь картины, но произведение кажется объемным (даже звучащим и танцующим) за счет добавления того самого геометрического слоя, о котором упоминалось выше. Здесь прямоугольники, треугольники, овалы, круги и более сложные фигуры тоже появляются путем «врезки» в материальный мир изображаемого, местами складываясь из его кусков, а местами разрывая их. При этом обе рассматриваемые картины будто залиты со всех сторон солнечным светом, что создает торжественный, отчасти сказочный, отчасти мистериный эффект.

Если оценивать «Собор Василия Блаженного» и «Москву» за рамками чистого искусствоведения, то эти безусловные мировые шедевры требуется истолковывать и как аллегорические образы российского государства, его старой столицы, а если брать еще обширнее, но вместе с тем точнее – Лентулов уместил на полотне большие пласты русской культуры с ее грандиозным размахом, пышностью и музыкальностью души, уникальной символикой, особыми интонациями таких проявлений, как народное творчество, ярмарки, иконопись, древнее зодчество. Аристарх Васильевич здесь предстает эдаким эмоциональным проводником в прошлое и одновременно глубоким концептуальным мыслителем, способным синтезировать разнообразие и масштаб родной ему земли в ясное, аргументированное высказывание о ее величии и красоте. Сам живописец красноречиво отмечал, что с колокольни Ивана Великого (откуда он писал «Москву») простираются внушительные объемы как пространства, так и времени [8]. Такой всеобъемлющий «угол зрения» способствовал синтезированию Лентуловым мощных национальных образов, что в конечном счете на его картинах выглядит как символика некоей вековой русской мечты, русского чуда.

С другой стороны, эта живописная концепция наиболее удачно представляет на холстах отечественные реалии времени, когда древняя мультипликативная культура

начинала трепетать под натиском новых, молодых идеологий и инициатив, раскалывающих могучее прошлое на обломки и конструирующих из них праздничное, экзотическое будущее. И если в 1910-е такая интерпретация была, разумеется, совсем не очевидна, то сейчас эти картины с общественно-исторической высоты кажутся поразительно меткими и эмоциональными, отчасти даже пророческими. Художественный авангард лишь оппонировал консервативному и сакральному в разных социальных сферах, а вот авангард революционно-политической мысли физически заместил собою все прежнее, тем самым реализовав некоторые принципы и настроения, ранее встречавшиеся в нашей стране лишь в искусстве.

В том же 1913 году Лентулов пробует сочетать свою свежую находку нагромождений с классическими кубистскими и фовистскими практиками, но получившееся («Гурзуф», «Кисловодский пейзаж со створками дверей») демонстрирует нам лишь хорошие картины, без колоссального масштаба контекстов и изумительной роскоши подачи. И объектно-географический материал произведений тут совсем ни при чем – вскоре Аристарх Васильевич покажет, что малоизвестная и/или провинциальная архитектура может выглядеть на его полотнах столь же эффектно, как и Московский Кремль. Примером тому служат «Нижний Новгород» (1915), «Мечеть» (1916), несколько вариантов истринского Нового Иерусалима.

Вероятно, поймав ощущение рождения себя как самостийного автора и оценив наглядность своего профессионального опыта в 1913 году, Лентулов до Революции больше не впадает в радикальные отказы и преобразования, всячески развивая свою идейно-эстетическую парадигму. Его труды этих лет, хоть и легко узнаваемы, все же весомо варьируются. Аристарх Васильевич пишет не только пейзажи, но и портреты («Женщина с гармоникой», 1913; «Женщина с гитарой», 1913), и скопления людей («У Иверской», 1916), и интерьерные картины («Женщины и фрукты», 1917), и даже военное панно «Победная битва» (1914). А его пейзажи этого периода не слепо копируют триумф первых двух работ в его фирменном стиле, а с каждым разом посягают на новые свершения, демонстрируют решения непростых задач, что-то из лентуловских приемов оставляют за скобками, а что-то привносят.

Сохранившихся работ тех лет мало, и каждая из них представляет значительный интерес. Но останавливаться на конкретных примерах в данной статье мы не будем, ограничившись общим выводом о том, что русский художник находил широкие границы применения своей оригинальной манеры и мировосприятия, а значит, те философские толкования, которыми мы наделили «Собор Василия Блаженного» и «Москву», в целом адекватны и для чуть более поздних его работ (с поправками на конкретные аспекты их сюжетов).

Как стало возможно и из чего складывалась специфика изобразительного моделирования реальности в дореволюционных картинах Лентулова, мы уже подробно рассмотрели. Чтобы прояснить гармоничность и полноту этого моделирования, необходимо теперь существеннее раскрыть характер героя статьи, его личность и его отношения в обществе. Итак, Аристарх Васильевич был высоким и крепким мужчиной, славившийся добродушием и постоянно излучавший оптимизмом и жизнелюбием. За работой он обычно был спокоен, часто протяжно распевая любимые арии. В свободное же время его дом становился местом сбора гостей, наполненным уютом, атмосферой искусства и соответствующими развлечениями [2. С. 133].

Умозрительно складывать индивидуальность Лентулова с миром его произведений, с эстетикой и духом, которыми они наполнены в 1910-е гг, совсем необязательно. Достаточно однажды взглянуть на его автопортрет «Великий художник» (1915), чтобы на уровне чувств проникнуть в фантастическое, всепоглощающее излучение внутреннего мира Аристарха Васильевича, обращавшее в золото все, с чем он был близок. И относительно отдельных его картин эта фраза служит не только метафорой, но и прямым указанием на основной их цвет. «Великий художник» – одна из таких картин.

Фигура автора в нем – статная, благолепная, сусальная, в кафтане с рисунками растений и птиц – «выгружается» на зрителя столь мощно и тотально, что по сути венчает собой икону нового типа, где вместо святых изображается современный живописец, осмелившийся вознести себя над временем и обществом, создавая кисточкой на их основе новые измерения по собственному вкусу и настроению. Это позиция подлинного художника: она и солидна, и искренна, и универсальна (визуально-смысловые решения этого полотна сочетают в себе элементы и христианства, и буддизма, и раннеславянских верований, и пантеистической философии).

Присутствие персонифицированного образа в данном автопортрете приоткрывает нам завесу перед секретами концептуальности Лентулова, но такой образ был ему совершенно необязателен для передачи своей эстетической идеологии. В этом можно убедиться, взглянув, например, на картину «Небосвод» (1915), где экзотический неорелигиозный эффект воплощается через симметричную широкополую «радугу» (тоже ярко-позолоченную) почти на всю верхнюю половину полотна. Внизу эти разноцветные полосы поддерживаются характерной для творчества Аристарха Васильевича калейдоскопической толщью прославленных архитектурных строений Москвы (в том числе храмов), а значит, метафизический пафос «Небосвода» вполне экстраполируем и на другие произведения рассматриваемого цикла.

Добавим, что за свою живописную манеру Лентулов получил прозвище «художник солнца», которое оправдывал и в ряде послереволюционных картин, несмотря на сперва категорические сдвиги в творчестве, а затем и уход в почти рядовой соцреализм [8. С. 77]. Оба слова в этом звучном выражении следует трактовать во всей их широте значений и коннотаций, как и их сочетание. Ведь художник – это и человек искусства, и мастер, и самобытный автор (в противовес ремесленнику), и Творец (создатель миров), и мыслитель; а солнце – как небесное тело, так и ярко-желтый свет с теплом, излучаемое им, а также популярный, мощный символ и, в переносном смысле, источник чего-то сверхценного, оптимистичного вне зависимости от связи с какими-либо идеологиями. И все эти дефиниции органично и достаточно цельно описывают то, кем был Аристарх Васильевич и каким образом осваивал окружающую его действительность.

Внестанковое творчество Лентулова в 1910-е следует тем же ориентирам автора, излучает схожее мироощущение и вновь высвечивает генезис его фирменного метода. К примеру, понимание лубочной эстетики применительно к современному искусству и культуре передает серия рисунков для издательства «Сегодняшний лубок», посвященная Первой мировой войне. В ней Лентулов рассеивает последние сомнения по поводу того, что его «солнечность» – это в первую очередь художественная категория, а уж потом философская, духовная, моральная или даже нарциссическая. Его поза в «Великом художнике», конечно, неслучайна, но главное для него во все годы – не поза, а позиция, преданная делу всей жизни и страсти к поиску актуальных, нужных обществу форм красоты. В оформлении спектаклей, книжной и журнальной иллюстрации Лентулов тоже излюбленным образом моделирует реальность, подавая ее праздничной, возбужденной, всемогущей.

Для трансляции такого чуткого восприятия дореволюционного общества с его многообразными социальными волнениями, интенсивным ростом темпа жизни и усложнением не только общественных процессов, но и экономических, культурных, внутри- и внешнеполитических, Аристарху Васильевичу и в театре не требуется какой-то конкретный материал. Его небезосновательная вера в универсальность авторского взгляда, способного связать прочными узлами «здесь и сейчас» с сюжетом и персонажами любых эпох и народов, наполняет декорации довольно разных постановок – от «Сказок Гофмана» до «Владимира Маяковского» [9. С. 129]. Последний был другом Лентулова и говорил, что они в искусстве делают одно и то же. И, вспоминая богатырский голос поэта-футуриста, его мужественную внешность и главное – пылкие, звонкие, манифестирующие и всеохватывающие стихотворения, такое сходство увидеть легко.

Конечно, с приходом советской власти, а затем и жесткой цензуры жизнь и творчество Аристарха Васильевича Лентулова изменились очень заметно. Новый режим позволял любому художнику активно участвовать в общественной жизни страны, и Лентулов постепенно начал взаимодействовать с народом неавангардистскими способами. Так, в оставшиеся 25 лет жизни он будет преподавать, выполнять госзаказы, ездить в командировки, готовить персональную выставку и снова состоять в различных организациях (в 1928 г. станет учредителем теперь уже Общества московских художников, объединившего многих членов «Бубнового валета») [10. С. 64].

В 1920-е его «солнечно-купольный» кубизм был уже невозможен ни по каким соображениям. И одно из них, безусловно, лежит в области мировосприятия живописца. Многовековая шумная и предвкусная глобальная перемена реальность, которую он интерпретировал в своих картинах, больше не существовала. На смену ей пришло не только новое идеологическое пространство, но и в целом новый, невиданный доселе мир, живущий иными чувствами и принципами, населенный совсем другими людьми. Мозаичность, раскрашенность, искаженность, раскрепощенность ушли в это время с полотен Лентулова еще и банально потому, что исчезли из народа, которым он вдохновлялся и которому адресовал свои произведения.

Недаром свою послереволюционную манеру живописец назовет «новым реализмом». Визуально с «глубоким реализмом» Метценже и Глеза эта стилистика не будет иметь ничего общего, однако в одном, чрезвычайно важном в контексте данной статьи, оба реализма принципиально равны – в самой сути этого понятия. Любой реализм назначает своей первейшей сверхценностью правдивое отображение объективной действительности. И в царский, и в советский период Лентулов заботился именно о достоверности и тотальности своих трудов, пусть и в разных, непримиримых толкованиях этих качеств.

Как и почти любой отечественный художник, заставший тогда смену политических формаций, из экспериментатора, абстрактно размышляющего о сущности вещей и явлений, Аристарх Васильевич превратился в естествоиспытателя, использующего кисть как инструмент изучения среды и ее воссоздания на картине. Этот этап творчества перенастроил Лентулова на целенаправленность труда, на плотное взаимодействие с природой и конкретными аспектами жизни рабочих и крестьян. Он много путешествовал, фиксируя наиболее выразительное на холсте. В новых условиях перенос действительности возможен был лишь при тесном сообщении с ней, она не могла воображаться, обобщаться или переосмысляться – это радикально противоречило одному из ее фундаментальных свойств. Пожалуй, верный реализму как художественному принципу герой этой статьи и без каких-либо цензурных рамок выбрал бы именно такой путь в советском искусстве.

Однако пристрастие Лентулова к толкованию реальности в тонах уюта русских сказок, изящной таинственности поэзии символистов, что было характерно для многих его картин в 1910-е, после Революции притихло, но не исчезло. Теперь на его полотнах эта атмосфера передается в пейзажах многоквартирных домов, вокзалов, площадей, которые часто лишь формально соответствуют идеологической повестке. Новая архитектура уже не имеет отношения к религии, изображена в естественном положении и окружении, но эстетически она не так далека от его былых пестрых нагромождений, как кажется. Волшебный эффект в «новом реализме» Лентулов обнаруживает благодаря ночи («Ночь на Бронной», 1927, «Ночь на Патриарших прудах», 1928, «Москва.-Страстная площадь», 1928). Тонко сочетая темноту с освещенными теплым светом фрагментами, Аристарх Васильевич, как в прежние времена, предьявляет зрителям невероятный объем и масштаб для восприятия, сопрягая их фантазии с фантазиями художника, чтобы затем возвести их в некий надреальный статус и с этой высоты утвердиться в точности совместных переживаний и предельной достоверности изображаемого. Сам автор называл такие работы «ночными ноктюрнами».

То же нужно заметить и об особой освещенности картин Лентулова. В советский период его творчества она обеспечивается уже материалистично – расположенным напротив зрителя солнцем, испускающим лучи и создающим тени по законам физики. Но внимание к свету опять чисто лентуловское: он повсеместен, ослепляющ и в некотором роде мифичен (только теперь он проясняет путь обществу новой формации и повествует о его подлинных чувствах и устремлениях).

Кстати, коллективный дух полотна героя данной статьи, по соображениям цензуры необходимый для соцреализма, отнюдь не кажется в его случае чужеродным, искусственно привнесенным. Этот дух никак не противоречит его дореволюционной живописи. Да, в поздних своих трудах Лентулов показывал сплоченность своих соотечественников, их вдохновенность общими идеями, а прежде и люди-то на его полотнах встречались нечасто – однако специфика манеры автора в 1910-х, ее оптимизм и экстравертность тоже уверенно идут навстречу зрителям и эмоционально призывают их к открытости, дружелюбию и сближению. Очевидно, тирады на основе истории и культуры родной страны, которыми Аристарх Васильевич сыплет в своих ранних картинах, рассчитаны на групповое, лояльное восприятие. А частое «использование» в них архитектурных объектов религии – системы взглядов и верований, по определению консолидирующих население (*religare* – «связывать, соединять») – еще раз аргументирует, что в определенном смысле Лентулов всегда был массовым художником.

Наконец, то, что Аристарх Васильевич в 1930-е окончательно творчески смешивается с множеством советских живописцев-современников и испытывает оттого некоторую потерю интереса к профессии, тоже симптоматично. В узком смысле это напрямую связано с самой парадигмой соцреалистического искусства, предполагающей, что личность автора незаметна и строго совпадает с общепринятыми понятиями и ценностями [11. С. 56]. Художником здесь в самой идее движут уже не эстетические чувства, а этические – гражданский долг, патриотизм, любовь к труду, которые производят гораздо менее дифференцированный и иррациональный продукт. Но в широком смысле так проявлялись реалии эпохи кульминации диктатуры в нашей стране с необходимостью (ввиду злободневности вопросов физического и экономического выживания) следовать ее единым цензурным регламентам и процедурам, где каждое произведение рассматривалось в отдельном порядке. С другой же стороны, так сами деятели по сути (целенаправленно или нет) транслировали внешнему наблюдателю свою ущемленную в самовыражении, но вдохновенную коллективными и личными внетворческими интересами позицию (например, потомкам, имеющим возможность анализировать радикальные перемены в искусстве и обществе целой страны).

Таким образом, жизнь и профессиональная деятельность Аристарха Васильевича Лентулова во всем множестве диаметральных и достоверно регистрируемых проявлений отчетливо характеризуют общие принципы существования художника, его соположения со своими трудами, его взаимоотношения с социокультурной действительностью, особенностями ее статики и динамики в отечественных и мировых обстоятельствах первой половины XX века. Притом что судьбы разного рода творческих личностей в это время складывались по-разному, Аристарх Васильевич вместил в себя многое из того, что было свойственно его коллегам: деревенское происхождение, но утонченная профессия; клерикальная семья, но просвещенные взгляды; хорошее образование, но отсутствие документов о его полноценном получении (из-за отчисления); добродушие, но буйный нрав; авангардная молодость, но ультраконформистская зрелость; традиционный материал, но новаторская его трактовка; патриотизм и русские ценности, но западные образцы следования им в произведениях искусства.

В этих противоречиях конструировался не только Лентулов, но и, по большому счету, все российское дореволюционное общество. Советское же общество тоже было охвачено ими, модерирова и рефлексирова эти контрасты не один десяток лет после 1917 года. Можно сказать, что размышления о фигуре этого живописца (равно как и

о его творчестве) хорошо пригодны для глубинного понимания социальной действительности как в конкретных историко-географических рамках, так и в целом. Для анализа же отечественных реалий столетней давности более ясный и выразительный материал, пожалуй, не найти.

### Литература

1. Стеколыщикова О.В. Московские мотивы и трансформация художественного языка А. Лентулова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 4–1. С. 180–190.
2. Кистлерова М.В. Художественные особенности живописи Аристарха Лентулова: городской пейзаж // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. № 2. С. 129–137.
3. Малинина Н.Л. Художественная образность в системе коммуникации // Общество: философия, история, культура. 2017. № 7. С. 138–142.
4. Кривко Т.В. Фундаментальные свойства дискурса живописи // Science and education: problems and innovations: сб. науч. статей IX Международной научно-практической конференции. Пенза. 2021. С. 104–106.
5. Беззубова О.В. Дескриптивное искусство и проблема репрезентации в живописи // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 3 (44). С. 11–17.
6. Эсаулова А. «Бубновый валет», или откуда родом русский авангардизм // Библиотечное дело. 2016. № 21 (279). С. 10–13.
7. Королева О.А. Творческий метод художников «Бубнового валета»: реалистический авангард или авангардный реализм? // Три века поисков и достижений. Отечественное искусство XVIII–XX веков: сб. науч. статей. М., 2020. С. 33–36.
8. Королева О.А. Синтез цвета, звука и динамики в пространственных построениях Аристарха Лентулова // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 2 (65). С. 76–78.
9. Липатова М.В. Образ Москвы в сценографии А.В. Лентулова // Искусство Евразии. 2020. № 2. С. 126–136.
10. Береснев В.Д. От авангарда к соцреализму. Искусство как политика (к постановке проблемы) // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Культура, история, философия, право. 2017. № 4. С. 63–68.
11. Розин В.М. Анализ реальности произведения и художественной коммуникации как путь к уяснению сущности искусства // Философия и культура. 2021. № 9. С. 53–67.

**Sociocultural Aspects of Modeling Reality in the Works of Aristarkh Lentulov**  
*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2022, 2 (85), 73–85.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2022-2-73-85

*Pyotr V. Nazaretyan*, Krasnodar Independent scientist (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: krrmagnit@mail.ru

**Keywords:** philosophy of art, cubism, Cezannism, Russian avant-garde, socialist realism, Knave of Diamonds, Lentulov.

This article discusses the mechanisms and the essence of modeling social reality in painting on the example of the works of Aristarkh Lentulov, a famous Russian artist of the first half of the twentieth century. The features of his career and life path, passing through radical cultural and political shifts in society, acquire a specific color and extreme importance for research in relation to the reflection of today's fundamental geopolitical shocks. The variety of genres, styles, techniques and themes of the artist's works is conducive to a representative cultural and socio-philosophical observation, an abstraction from specific manifestations of the artist's activity that are insignificant in the context of the chosen topic, a comparison of various aspects of the existence of avant-garde art in domestic

realities with European examples, and an inducing of large-scale conclusions on a number of key problems for the considered scientific discipline. The article covers the key points of Lentulov's biography, understanding his pictorial experience as a processing and demonstration of the world surrounding the artist, a professional interpretation of the social conditions that constitute him as a person and creator. On the whole, the conducted research does not just impart volume to the facts of the artist's biography and his creative way, but reveals in a multilateral analysis the fundamental aspects of relationships between an individual and society, an individual and individuality, a creator and his offspring in fundamentally changing objective historical circumstances, partly similar to modern ones.

### References

1. Stekol'shchikova, O.V. (2020) Moscow Motives and the Transformation of Aristarkh Lentulov's Artistic Language. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPA*. 4–1. pp. 180–190. (In Russian).
2. Kistlerova, M.V. (2020) Artistic features of painting by Aristarkh Lentulov: urban landscape. *Kul'tura i tsivilizatsiya – Culture and Civilization*. 10 (2). pp. 129–137. (In Russian).
3. Malinina, N.L. (2017) Artistic imagery in the communication system. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura – Society: Philosophy, History, Culture*. 7. pp. 138–142. (In Russian).
4. Krivko, T.V. (2021) [Fundamental properties of the discourse of painting]. *Science and education: problems and innovations*. Proceedings of the IX International Conference. Penza” Mtsns “Nauka i prosveshchenie”. pp. 104–106. (In Russian).
5. Bezzubova, O.V. (2020) A Descriptive Mode in Art and the Issue of a Representation. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury – Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture*. 3 (44). pp. 11–17. (In Russian).
6. Esaulova, A. (2016) “Bubnovyy valet”, ili otkuda rodom russkiy avangardizm [The Knave of Diamonds, or where Russian avant-garde comes from]. *Bibliotechnoe delo*. 21 (279). pp. 10–13.
7. Koroleva, O.A. (2020) Tvorcheskiy metod khudozhnikov “Bubnovogo valeta”: realisticheskiy avangard ili avangardnyy realizm? [The creative method of the Knave of Diamonds artists: realistic avant-garde or avant-garde realism?]. In: Gribonosova-Grebneva, E. (ed.) *Tri veka poiskov i dostizheniy. Otechestvennoe iskusstvo XVIII–XX vekov* [Three centuries of searches and achievements. Domestic art of the 18th–20th centuries]. Moscow: AIS; RSUH. pp. 33–36.
8. Koroleva, O.A. (2017) Synthesis of Colour, Sound and Dynamics in Spatial Creation of Aristarkh Lentulov *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 2 (65). pp. 76–78. (In Russian).
9. Lipatova, M.V. (2020) Image of Moscow in the Scenography of Aristarkh Lentulov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*. 2. pp. 126–136. (In Russian).
10. Beresnev, V.D. (2017) From Vanguard to Socialist Realism. Art as Policy (Statement of the Problem). *Vestnik Permskogo natsional'nogo issledovatel'skogo politekhnicheskogo universiteta. Kul'tura, istoriya, filosofiya, pravo*. 4. pp. 63–68. (In Russian).
11. Rozin, V.M. (2021) Analysis of Reality of the Work and Artistic Communication as a Way to Elucidate the Essence of Art. *Filosofiya i kul'tura – Philosophy and Culture*. 9. pp. 53–67. (In Russian).