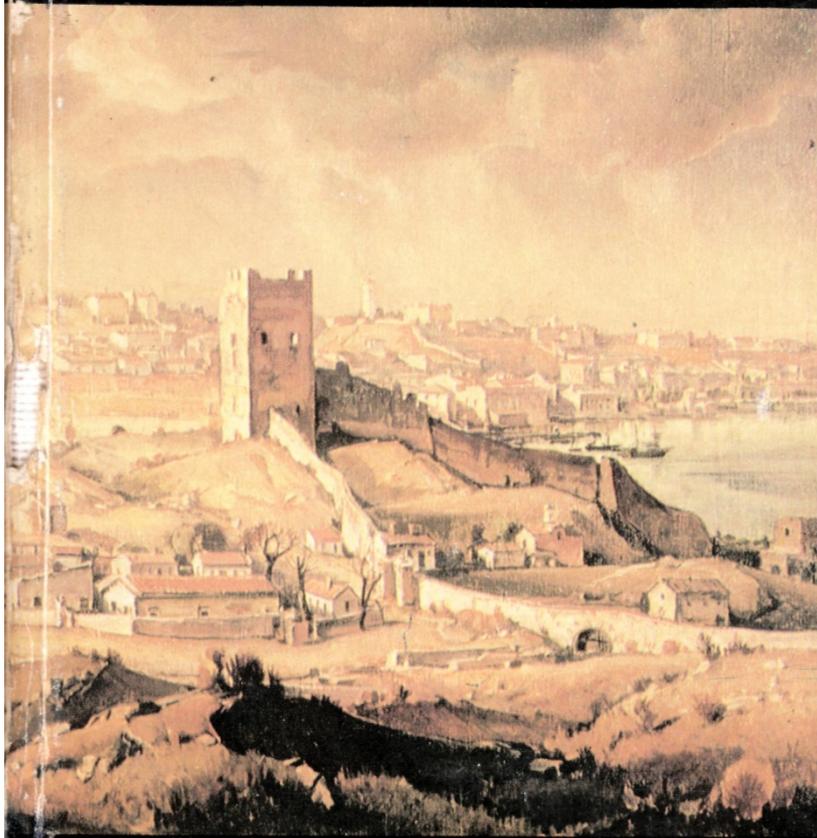


О. ВОРОНОВА

**НАД ПОНТОМ
ЭВКСИНСКИМ.
К. БОГАЕВСКИЙ**

Константин Богаевский —
создатель
героико-романтических
пейзажей восточного Крыма,
древней Киммерии.
Он передал в них
величественный
и прекрасный образ
этой древней земли.



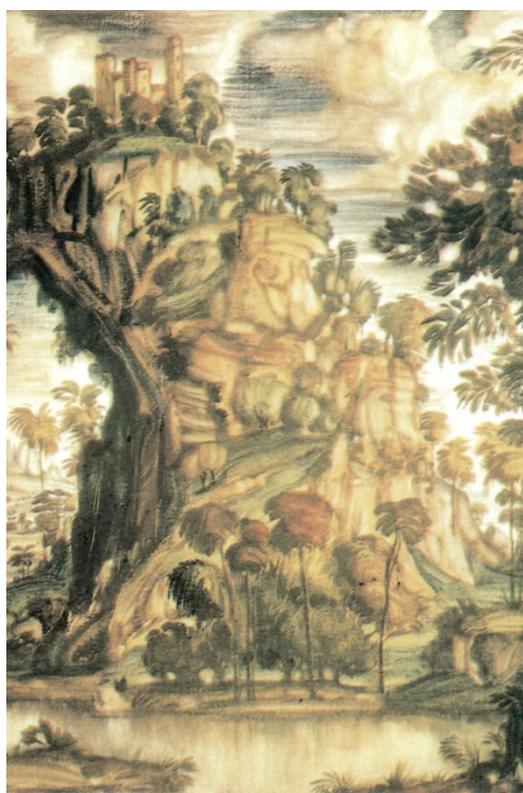


«...Имеется ещё у меня теперь и прекрасная мастерская. В ней много простоты, света и уюта. Тут в тишине и полной отдалённости от остального мира и провожу свои самые лучшие минуты».

Из письма К. Ф. Богаевского
А. А. Рылову

РАССКАЗЫ О ХУДОЖНИКАХ

Посвящаю
Александру Александровичу
Кулешову,
моему мужу, другу,
помощнику в работе.



О. ВОРОНОВА

**НАД ПОНТОМ
ЭВКСИНСКИМ.
К. БОГАЕВСКИЙ**

Москва
«Советский художник»
1982

$\frac{74C}{B-75}$

$B \frac{4903020000 - 096}{084(02) - 82} 34 - 81$

© Издательство «Советский художник». 1982 г.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Когда он построил мастерскую? Прошедшее время измерялось уже не годами — десятилетиями. Но в душе Богаевского всё оставалось неизменным — каждый новый день лишь подтверждал, что нет для художника места более дорогого, более священного. «Здесь я свободен беспредельно, а работать и чувствовать себя ничем не связанным — это настоящее счастье. С утра до позднего вечера день в моём полном распоряжении, и я весь его без остатка отдаю искусству»¹. Так он писал в молодости, так прошла его зрелость. Встав с постели и наскоро выпив стакан чаю, шёл в мастерскую, к мольберту и работал, пока не сгущались сумерки, — только тогда начинал ощущать усталость и голод.

В мастерской царил строгий порядок — аккуратный, почти педантичный Константин Фёдорович сам следил за ним. Рояль, диван, стол, кресла с круглыми спинками — вещи стояли незыблемо, каждая на своём, раз и навсегда отведённом ей месте. Над роялем висела фотография: Архип Иванович Куинджи с учениками. «Вперёд! Без оглядки! С нами Куинджи и вся святая сила его!» — написал Богаевский на снимке. У стен — начатые и незавершённые холсты. Константин Фёдорович никому не показывал их — всегда прикрывал, покидая мастерскую.

Сверкающий порядок нарушался лишь в тех случаях, когда из Москвы приезжал дорогой друг — Константин Васильевич Кандауров. Ему разрешалось всё: рассматривать повёрнутые к стене полотна, наводнять мастерскую позирующими татарками, спать среди бела дня. Константин Фёдорович только улыбался, ежедневно ставя на стол свежие цветы: малиновые полевые тюльпаны, цветущие ветки розового миндаля; даже в феврале он умудрялся находить для Кандаурова фиалки и подснежники — в тоненьких стеклянных рюмочках они казались особенно нежными и хрупкими. Ну и, разумеется, мастерская ещё была в распоряжении Макса Волошина, всегда открыта для него так же, как кокетельский дом Максимилиана Александровича для Константина Фёдоровича. Дружа с немногими, Богаевский пронёс верность своим друзьям через всю жизнь.

В саду, вокруг мастерской, пестрели мальвы, вспыхивали голубые звёзды цикория, суетились скворцы. К дому шла дорожка, выложенная каменными плитами, — в погожие летние дни на ней грелись ящерицы. Другая дорожка вела к калитке — Богаевский со вкусом, обдуманно выбирал место для строительства: с одной стороны дом замыкал главную улицу города — зелёные аркады деревьев приглушали шум голосов, экипажей и автомобилей, с другой — выходил на Карантинный холм, на склонах которого, почти прижимаясь к средневековым крепостным стенам, лепились маленькие домики с черепичными крышами. Садовая калитка хранила в себе тайну — через неё можно было попасть за пределы времени. Всего сто шагов отделяли дом Богаевского от старинной цитадели, всего сто шагов — и Феодосия переставала быть Феодосией, становилась Кафой, воскресали тени генуэзских купцов, торгующих бухту у хана Орана-Тимура, генуэзских консулов, строящих грозные оборонительные и сторожевые башни. «В летах господних 1348 в восьмой день месяца мая, когда дарована была милость Климентом папою, для возвеличения престола была построена эта башня. Начало своё получила основанная под покровительством Иисуса. Она всем злым на погибель, а всевышнему во славу. Консулом был тогда Эрмирио, по имени Мондини» — неторопливо разбирал он надписи на древних, украшенных гербами плитах.

Почти на таком же расстоянии билось море — летом, в безоблачные дни, было видно, как играют на горизонте дельфины. Там тоже жила, дышала история. Вспоминались эллинские легенды о сверкающем золотом баране, пасшемся на лугах Таврии, об аргонав-

¹ Письмо Богаевского А. А. Рылову, декабрь 1907 г. Архив ГРМ, ф. 49, ед. хр. 12, л. 3.

тах, в поисках золотого руна плывущих вдоль её берегов к таинственным рубежам неведомого им Понта Эвксинского; рассказы Геродота о киммерийцах и об обрушившихся с ними скифах.

Скифы, киммерийцы, тавры, эллины, татары, гунзы — сколько народов прошло здесь? «Холмы... стёрты ступнями народов, их попиравших», — писал Волошин. Сейчас на них царит тишина. Кажущаяся тишина, потому что, если хорошенько прислушаться, в гуле земли можно различить и топот скифской конницы, и тяжёлые шаги гоплитов — наёмной пехоты боспорских царей. Крымская земля была хранительницей памяти. Такой её и писал Богаевский: овечьим временем, омытой кровью, опалённой беспощадным южным солнцем, озарённой низкими зеленовато-синими звёздами. Он любил наблюдать за звёздами, долгие часы просиживал у телескопа — последнего подарка Кандаурова, засиживался за ним до поздней ночи. Течение звёзд и солнца оставалось неизменным, но в полотнах светила жили иной, преображённой жизнью, согласной с его чувствами: то сумеречно мерцали, заливая киммерийские холмы мертвенно-фосфорическим светом, то становились лучезарными, сверкающими.

Жизнь шла, проходила. Он знал минуты шумного успеха, всеобщего признания. Немногословный Валентин Александрович Серов, высшей похвалой которого считались слова «так писать можно», перед одной из его картин ахнул от изумления: «Вот это — великолепно!» За радостями следовали печали — Богаевский знал нужду, голод, хоронил друзей. Но всё, что бы ни приходилось на его долю, принимал с достоинством. В испытаниях мужала душа, росла и ширилась мысль; беды словно переплавлялись в горниле сердца, претворялись в образы на полотне. На смену пустынным развалинам приходили строгие и стройные города будущего, и год от году всё ослепительнее сияло над этими городами солнце. Что бы ни происходило в жизни, с ним всегда оставались палитра, краски, кисти, торжественная тишина мастерской. С ним всегда оставалась Феодосия, родной город, единственный город (художник слыл даже «феодосийским затворником»), с которым были связаны все его впечатления, начиная от самых ранних, детских, все его переживания и раздумья.

ДУБЫ И БАШНИ

Первое впечатление было связано не столько с самой Феодосией, сколько с бегством из неё. Безлунной январской ночью 1878 года в порт вошла турецкая эскадра, на рассвете загремели орудия, ядра рвались прямо на набережной, одно пробило стену известного всему городу особняка Айвазовского — над крышей взметнулись языки пламени. Началась паника. Люди запирались в домах, наглухо, чтобы ничего не видеть и не слышать, закрывали ставни, надеясь, что несчастье минует их. Другие, полуодетые, бежали к порту, прячась в окрестных переулках, считали броненосцы, пытались понять, насколько велика опасность. Смятение усугублялось беженцами, уже не первую неделю съезжавшимися в Феодосию в поисках убежища, — их не успевали устраивать, и некоторые, кутаясь в пальто и одеяла, ночевали прямо на сырых, продуваемых ветром бульварах. Измученные, жалкие, они не скрывали страха — суетились, кричали, плакали. Вечером эскадра сняла осаду, ушла на запад. Но город не успокоился. Мужчины метались по улицам в поисках извозчиков, торговались с ними, — отправляли детей и женщин подальше от моря. И уже на следующее утро из Феодосии потянулись нарядные коляски, позвякивающие бубенцами линейки, тяжело нагруженные вьючные лошади и ослики, неповоротливые деревянные колымаги, медлительные двухколёсные арбы — их тянули неторопливые, круторогие быки. Среди уезжавших была и Александра Михайловна Богаевская с двумя малолетними сыновьями — увозила их в горы, в Топлы, под защиту старинного монастыря.

Всего сорок вёрст отделяли монастырь от Феодосии, но Александре Михайловне, Александру и Константину (ему в это время было без малого шесть лет) казалось, что они попали в другой мир. Особенно хорошо в Топлах было летом: вместо узких каменных улочек — пологие лесистые склоны, вместо раскалённой пыли — прохладная свежесть; над маленьким домиком Богаевских, почти прижавшимся к монастырским стенам, шумела листва, звенело птичье пение. Лес был ласковым, гостеприимным, словно звал на долгие — порой до вечерней зари — прогулки. Отдыхали на солнечных лужайках, под тенью старых развесистых дубов. Возвращаясь заходили в монастырь напиться — во дворе, в каменном фонтане, всегда струилась чистая, холодная вода.

Так навсегда и останутся в памяти воплощением тишины и мира могучие, в три обхвата, стволы, прихотливый узор ветвей, освещённые солнцем поляны. «Эти первые впечатления детства положили, как я убеждён, свой отпечаток на всё моё дальнейшее творчество»², — напишет впоследствии художник.

Александра Михайловна мало чему могла научить сыновей — у неё не было ни образования, ни жизненного опыта. Рано осиротев, росла из милости в чужой семье; попав в компаньонки к вздорной старухе-помещице, поторопилась выйти замуж за первого посватавшегося — пожилого уже чиновника. Зато она в избытке обладала живым воображением и тонким поэтическим чувством: заметив в Константине любовь к природе, всячески старалась поддерживать её — учила различать голоса птиц, украшала его кровать цветущими ветками. Утро несло радость, дни — безмятежное счастье. В Топлах прожили долго, почти три года, дальше откладывать возвращение в город было невозможно: война давно закончилась, Фёдор Константинович истосковался по семье, мальчиков пора было отдавать в гимназию.

В Феодосии их ждал сюрприз — новая квартира в самом центре: Фёдор Константинович снял флигель, примыкавший к дому земского деятеля Ивана Егоровича Шмитта. Это соседство и сыграло решающую роль в судьбе Константина.

² К. Ф. Богаевский. Автобиография. Архив ФКГ, фонд Богаевского.

Однажды ночью неподалёку вспыхнул пожар. Пламя угрожало флигельку, и Шмитт распорядился, чтобы детей Богаевского перенесли в его дом — массивный, каменный, он мог надёжно противостоять огню. Перепуганных мальчиков уложили спать, а когда наутро заглянули в комнату, увидели Константина, сидящего в одной рубашонке на кровати и усердно перерисовывающего висящий на стене пейзаж.

Пожалуй, это было естественно для него, уже давно рисовавшего всё и везде — деревья, травы, цветы, ветки, которыми мать украшала комнату. Самой большой наградой было для него разрешение поглядеть на хранившуюся в сундучке Александры Михайловны олеографию «Извержение Везувия»; и в зрелые годы он не сможет забыть «радостного волнения, которое испытывал при этом». «С семи лет не расставался с карандашом», — вспомнит он. Но Шмитта это зрелище поразило. В ближайшее воскресенье он пригласил Богаевских к обеду и долго сидел с Константином, показывая ему альбомы с репродукциями, — все уже давно разошлись, а мальчик не мог оторваться от чудесных книжек. Иван Егорович пригласил его ещё раз и ещё — и вскоре Константин стал бывать у него сперва еженедельно, а потом и ежедневно, и когда Фёдор Константинович и Александра Михайловна собрались переезжать в Ялту, Шмитт предложил оставить мальчика ему на воспитание. Богаевские, немного поколебавшись, согласились: Фёдор Константинович болел, приходилось манкировать службой в казначействе, денег становилось всё меньше, и Александра Михайловна, чтобы сводить концы с концами, начала подрабатывать шитьём. Кто знает, удастся ли дать образование обоим сыновьям? Шмитты же были известны всей Феодосии как добрые и честные и к тому же состоятельные люди.

Первые чувства мальчика — душевная растерянность и горечь. Он надолго уходил из дому, одиноко бродил по городу, часами сидел на берегу моря. «Когда встречалось в детстве горе или беспричинная печаль, — всё успокаивало море и моря ласковая даль», — много лет спустя прочтёт он жене стихи Брюсова. Шмитты были терпеливы, и постепенно душевная боль успокоилась, тоска отступила. Дом Ивана Егоровича стал домом Константина Богаевского, там он был окружён вниманием, заботой и лаской.

Никто не понуждал его забыть родителей; нет, напротив, дважды в год, летом и на рождественские каникулы, Софья Антоновна Шмитт своими руками собирала его в Ялту. Богаевские жили в крытом черепицей одноэтажном домике, окружённом виноградниками, Александра Михайловна получила их в наследство от дяди. Фёдор Константинович уже почти не работал, виноградники сдавали в аренду, жили в долг (после смерти Фёдора Константиновича заимодавцы опишут их у Александры Михайловны, оставят ей только дачу). Летом Ялта была шумной, многолюдной, и Константин больше любил зимние поездки. Софья Антоновна посылала с ним целые чемоданы сладостей, индеек, откормленных орехами, гусей, он приезжал с подарками — как рождественский дед. В доме Шмитта царили женщины. Кроме Софьи Антоновны, жены Ивана Егоровича, хозяйки, в нём жили её и его сёстры — «тётушки». «Тётушек было очень много, и все они были очень добрыми и чуточку чудаковатыми, — расскажет впоследствии жена художника. — Одна делала коробочки из ракушек — просто так, для себя; другая — цветы из бумаги, сплетала бумажные незабудки в мелкие веночки, такими веночками на немецком кладбище украшали могилы в дни поминовения. Костя всегда был между ними — они его очень любили»³. И не только они — Иван Егорович и Софья Антоновна всем сердцем привязались к аккуратному, тихому, всегда внимательному и исполнительному мальчику. Считали его своим сыном и не ошиблись в нём: Богаевский был предан им до последнего часа их жизни.

Баловали ли его? Иван Егорович давал ему немалые для гимназиста карманные деньги, но требовал скрупулёзного отчёта в тратах; так поведётся и позднее: присылая письма

³ Запись воспоминаний Ж. Г. Богаевской. Архив ФКГ, фонд Богаевского.

из Петербурга в студенческие годы, Богаевский всегда будет указывать, сколько платит за стол и квартиру, сколько истратил на кисти и краски, сколько выпил кружек пива. Жизнь текла спокойно, размеренно, по часам, как в большинстве немецких, пусть и обрусевших, семей. Учёба, гимназическая дружба с Иваном и Николаем Лампси, внуками Айвазовского, — в дождливые дни они заезжали за ним в крытом экипаже. По вечерам — занятия рисованием с известным феодосийским живописцем Фесслером. Фесслер не очень охотно брал учеников, но Иван Егорович настаивал, говоря, что именно его марину перерисовывал мальчик во время пожара, и он согласился. Учил не очень умело, но старательно, заставлял копировать старинные гравюры, ставил перед ним нехитрые — из первых попавшихся под руку домашних вещей — натюрморты, выводил работать на воздух, показывал, как писать освещённые солнцем камни, выбеленные стены мазанок. Иногда Константин, чтобы доставить удовольствие учителю, копировал его пейзажи: голубые морские волны лизали берег, на волнах покачивались белокрылые парусники. Фесслер улыбался, кивал и обещал мальчику, что вскоре, когда тот наберёт ещё немного умения, добьётся, чтобы его взял в ученики знаменитый — перед ним благоговел не только Фесслер, но и весь город — Иван Константинович Айвазовский.

Влияние Айвазовского на Феодосию было сильным и разносторонним. Ему, бегавшему когда-то по улицам босоногим мальчишкой, нравилось быть «отцом города». На собственные средства он построил Музей древностей — археологические коллекции, хранившиеся раньше в старой, заброшенной мечети, размещались теперь в великолепном, похожем на Парфенон, здании, спроектированном самим художником, — стоявшее на высоком холме, оно словно венчало город. Он открыл в своём доме картинную галерею, вход в которую был доступен всем жителям Феодосии, независимо от их положения и звания. Благодаря его стараниям был построен городской концертный зал, проведена железная дорога, создан торговый порт. Он передал Феодосии в вечное пользование воду из источника своего имени Субаш; если раньше город буквально задыхался от жажды: феодосийские источники давали в сутки три-четыре тысячи вёдер воды, — то теперь вздохнул свободно: из Субаша поступало до пятидесяти тысяч вёдер.

Трудно найти человека, который сделал бы для родного города столько, сколько Айвазовский — неудивительно, что почти в каждом доме висел его портрет или копия с его картины. Но в то же время он был очень честолобив, любил почёт и поклонение. В картинной галерее экспонировались полотна лишь самого мэтра, висел его автопортрет, во весь рост, с широкой муаровой лентой через плечо; у лестницы, ведущей в его мастерскую, на высоких подставках стояли два бюста, изображающие художника. Дни его рождения праздновались так пышно, что превращались в театрализованные зрелища: с утра у его дома собирались сотни женщин и детей, забрасывали лестницу цветами, пели хвалебные песни. Разукрашенные рыбацьи лодки салютовали особняку Айвазовского, окрестные сады были иллюминированы, всю ночь сверкали фейерверки. Начинающие художники считали за честь быть принятыми у Айвазовского, за счастье — стать его учениками; его полотнами восхищались в Неаполе, в Риме, в Париже, в Амстердаме, в Лондоне. Мало кто из маринистов мог состязаться с ним в лёгкости кисти, в умении передать изменчивый цвет морских волн, то прозрачно-тихий, то бушующих. Пылко, страстно говорящий об искусстве, убеждающий не только словами, но и живописью, он покорял сердца своих учеников, пробуждая в них стремление к высокому творчеству, и сам же зачастую гасил его, подавляя силой своего таланта, незыблемой убеждённостью, что писать можно лишь так, как пишет он.

Именно такая участь постигла Фесслера, из ученика Айвазовского превратившегося в его подражателя, эпитгона. Но это не мешало ему гордиться своим учителем, считать его слова высшим судом, его одобрение — величайшей наградой. Отводя Богаевского к Ива-

ну Константиновичу, он был уверен, что творческая судьба мальчика решена, и для него было настоящим потрясением, когда Константин, обычно покладистый и кроткий, вскоре наотрез отказался от занятий у маэстро.

Что побудило его к этому? «В мастерской Айвазовского, — уже в старости будет объяснять Богаевский, — я срисовывал карандашом его морские виды — таков был способ преподавания у этого именитого художника. Это срисовывание мне впрочем скоро надоело, и мои посещения мастерской Айвазовского прекратились»⁴. Об этом же будет писать его жена: «Айвазовский разрешал мальчику приходить копировать, но не интересовался им. Копирование же было чуждо Константину Фёдоровичу, его влекло к живой природе. Поэтому совершенно ложно утверждение некоторых искусствоведов, что Богаевский был учеником Айвазовского»⁵. Не следует искать в этих словах подтекста — скрытого недоброжелательства, затаённой обиды ученика на не понявшего его учителя. До конца жизни Богаевский сохранит глубокое уважение к Айвазовскому. «Э, Макс, Макс, знал бы я, что ты столько лишнего напишешь обо мне и так легкомысленно отзовёшься об Айвазовском, право, не разрешил бы тебе печатать эту статью!»⁶ — воскликнет он, прочитав опубликованную в октябре 1907 года статью Волошина в журнале «Золотое руно». Но легенда о маэстро, передавшем палитру и кисти талантливому ученику, легенда, которая могла бы легко объяснить художническое становление Богаевского, рушится. Не приходится говорить и о влиянии Фесслера — тот был заурядным живописцем и к тому же недолго занимался с Богаевским, уроки прервала его смерть. Что же способствовало рождению в нём творческой личности? Как думал об этом он сам?

«Объяснение всего этого я вижу только в том, что я родился и всю свою жизнь прожил в Феодосии, древнем городе, с которым древностью может поспорить разве Рим да Афины, городе, окружённом “могильниками безымянных степных племён”, в венце генуэзских башен, в тени аркад, среди пустынных и выжженных холмов и такого же пустынного и сурового моря»⁷ — вот ответ Богаевского. В письмах, в автобиографиях он снова и снова будет рассказывать об остатках генуэзской цитадели, о хранящих тысячелетние тайны холмах, повторять: «Я родился и вырос в Феодосии», указывая на истоки своего творчества. В дни его детства Феодосия была разноплеменным, разноязычным городом. В ней жили русские, армяне, греки, итальянцы, немцы, татары, евреи, турки, караимы. Мечеть стояла рядом с лютеранской кирхой, русская православная церковь — с караимской кенассой. Город гордился археологическим музеем, библиотекой, учительским институтом, табачными фабриками, минеральной водой «Пашэ-Тэпэ» и морскими купаньями. Приезжающих ждали шесть «роскошных гостиниц с домашним столом и пансионатом», не считая постоялых дворов и меблированных комнат «низшего пошиба».

Город вырастал на склонах спускающегося к морю плоскогорья. От прибрежного центра с нарядными магазинами, особняками, дворянским и купеческим собранием карабкались в гору прихотливо извивающиеся, подчиняющиеся капризам природного рельефа улицы, открытые солнцу: оно палило так, что к концу лета черепица на крышах меняла цвет — становилась пепельно-серой. По улицам с пронзительными криками ходили водоносы с бочонками за спиной, их сгорбленные фигуры виднелись издали — в Феодосии почти не было зелени; Итальянская — главная улица города, на которой кроны столетних деревьев сплетались, образуя тенистые арки, казалась оазисом.

В морском, прогретом солнечными лучами воздухе любой звук был слышен издали. «Когда в приморских камышах на уток охотятся, — шутили в городе, — в Феодосии, за

⁴ К. Ф. Богаевский. Автобиография. Архив. ФКГ, фонд Богаевского.

⁵ Ж. Г. Богаевская. Беглые заметки о жизни К. Ф. Богаевского. ЦГАЛИ, ф. 700, оп. 1, ед. хр. 50, л. 1.

⁶ Письмо К. Ф. Богаевского К. В. Кандаурову от 13/I 1908 г. ЦГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 25, л. 49.

⁷ Письмо К. Ф. Богаевского Н. М. Шекотову от 25/III 1935 г. Отдел рукописей ГТГ, 78/72, л. 2.

семнадцать вёрст, выстрелы пересчитать можно. Да что выстрелы! Звон поддужных бубенцов и тот слышен!» В торговые дни этот звон нёсся со всех сторон: по узким ухабистым дорогам из окрестных сёл съезжались на базар. Из окон дома Шмитта была видна базарная площадь: сочащиеся от спелости фрукты, наваленные на телеги, возы, арбы, овощи, горами лежащие на циновках и прямо на земле, перепуганные, жмущиеся друг к другу овцы, волы с печальными глазами; зазывно кричали продавцы, неторопливо ходили между ними покупатели, прицениваясь, торгуясь, выбирая.

Феодосия жила шумной и вместе с тем чуть медлительной провинциальной жизнью. И в эти же годы как бы пробуждалась от долгого забвения её прошлая жизнь. Насчитывавший почти двадцать пять веков истории город, словно спохватившись, начал подсчитывать эти века: сюда на корабле трапезундского купца вернулся из Индии Афанасий Никитин, здесь переписывал повесть о своём путешествии — «хождении за три моря», дожидаясь зимы, чтобы уехать в родную Тверь; здесь, возле морского порта, находился знаменитый невольничий рынок — тысячи рабов томились в сырых подземельях. Кафа поставляла во многие страны слуг и галерников; сюда бежал «со множеством именина, злата и серебра, и камения и жемчуга» разбитый Тохтамышем хан Мамай, здесь он «сконча окаянный свой живот».

Греческие мифы становились близкими, осязаемыми. В Тавриде нашла приют Ифигения, спасённая богиней Артемидой от ножа жрецов; о берегах «гостеприимного моря» — Понта Эвксинского пел Гомер (греки называли его «Понтос Эуксейнос»); о крымских степях, по которым с табунами и отарами кочевали скифы, писал Геродот. По одной из записанных им легенд, родоначальником скифских племён был греческий герой Геракл; женщина-змея родила ему трёх сыновей, младший из которых, Скиф, был самым могучим; он натянул лук Геракла, изгнал старших братьев из страны и стал царём.

Гимназисты жадно впитывали эти рассказы, веря каждому слову. Мудрено ли? Ещё слишком свежа была фантастическая история Шлимана. Сын разорившегося пастора, мальчик на побегушках, юнга на корабле, агент торгового дома в Амстердаме, коммерсант в России, разбогатевший на поставках селитры в армию во время Крымской войны, путешественник, объехавший Америку, Африку, Индию, Китай и Японию, он в восьмилетнем возрасте прочитал «Илиаду» Гомера и поставил себе жизненной целью отыскать Трои. Именно для этого он наживал и нажил свои миллионы. Учёные утверждали, что Трои не существует, считали её вымыслом, мифом. Шлиман не слушал учёных, он безоговорочно верил Гомеру. И Гомер не обманул его: раскапывая холм Гиссарлык, он нашёл семь последовательно сменявших друг друга поселений. Среди них была Троя.

Археология-наука рождалась одновременно с археологией-романом. Шлиман стал самым знаменитым человеком в Европе, монархи считали за честь переписываться с ним. Его жена носила золотые украшения, принадлежавшие Елене Прекрасной. Он откопал Львиные ворота в Микенах, могилу Агамемнона, «злато-обильную» сокровищницу царя Минии. «Когда мы проснулись от торжественного сна “Илиады”, держа в руке ожерелье, которое обнимало шею Елены Греческой, то весь лик античного мира изменился для нас! Фигуры, уже ставшие условными знаками, вновь сделались вещественными», — напишет в 1909 году Волошин, учившийся в той же гимназии, что и Богаевский, только несколькими годами позже.

В это же время шли раскопки в России. В скифских курганах находили драгоценную утварь, оружие степных царей — совершенные по мастерству сокровища древнего искусства. В Причерноморье обретали целые города: Ольвию, из которой начал своё путешествие по Скифии Геродот, Херсонес Таврический — с театром, некрополем, башнями, водопроводом из керамических труб и с мраморными, белоснежными, поднимающимися над берегом колоннами. Каждая археологическая сенсация становилась событием для феодо-

сийской интеллигенции, начинавшей последовательное и вдумчивое изучение истории края. Айвазовский ещё в молодости занимался раскопками — найденные им золотая женская головка и осколки этрусской вазы хранились в Эрмитаже. Колли опубликовал «Исторические документы о падении Кафы» и историю генуэзских колоний на черноморском побережье — за эту работу король Италии наградил его командорским орденом. Ретовский собрал великолепную коллекцию монет Херсонеса и Боспора — впоследствии он уедет из Крыма и станет одним из крупнейших учёных-нумизматов в Петербурге. Виноградов написал книгу, надолго ставшую сводом исторических познаний о городе, — он так и назвал её «Феодосия». И неудивительно, что гимназисты, увлечённые всем этим, приходили на уроки с карманами, набитыми старинными греческими, татарскими и турецкими монетами или остатками древних керамических пифосов и амфор — в те дни их можно было найти в любом пересохшем колодце. «Античной почвой» называл феодосийскую землю Богаевский.

Всё складывалось так, чтобы углубить, усилить его интерес к истории. Айвазовский не стал его учителем, но мальчику приходилось бывать в его доме на детских праздниках — Иван Константинович охотно показывал гимназистам свои коллекции, много и интересно рассказывал о древностях. Виноградов, Колли, Ретовский были гимназическими учителями Богаевского. Виноградов преподавал историю, Колли — французский язык, Ретовский — немецкий (на немецком Константин говорил, как на русском, этот язык был обиходным в доме Шмитта). В гимназии он увлекался древними языками — особенно греческим, не расставался с томиком Гомера. «Ведь это точно музыка!» — говорил он.

Летом он месяцами жила в Керчи — Иван Егорович был связан делами с этим городом. Там тоже всё дышало историей. На керченском полуострове было боспорское царство, богатое и могущественное: боспорские купцы вывозили в Афины до миллиона пудов хлеба ежегодно, перед боспорскими царями трепетал сам Рим — смерть Митридата Евпатора была отпразднована в империи десятидневными пирами и играми — так предложил Цицерон. Воображение легко рисовало Пантикапей, столицу Боспора, — это на его месте выросла Керчь: бухту, переполненную парусными кораблями; гору, сплошь застроенную белыми и светло-жёлтыми домами, — красные черепичные крыши и зелёные кроны деревьев казались особенно яркими на фоне сияющего голубого неба; венчающие гору башни, стены, мраморные храмы Акрополя, колонны и скульптуры.

Когда жара сгущалась, переезжали за город, в Кенегез, имение Густава Антоновича Дуранте, родственника и друга Шмиттов, тоже феодосийца. Ходили на древний Оссандров вал — солончаки зарастали там колючим репейником, на изъеденные ущельями горы. Пылало над головой солнце, плыли миражами окрестные степи, обрывы скал уводили глаз в пропасти. Каменистые гряды гор казались Константину такими же величественными и скорбными, как колоссы Мемнона или руины Пестума, — увидев их на старых гравюрах, которые заставлял его перерисовывать Фесслер, он дал себе слово когда-нибудь побывать в тех местах. Дикая природа и древние, такие же девственные, как и природа, развалины с каждым годом привлекали его всё больше. Он облазил все генуэзские башни в Феодосии, знал в них каждый камень, каждую расщелину. Башни эти напоминали ему старые дубы в Топлах, они были такими же высокими и гордыми, так же подчиняли себе всё окружающее, так же заставляли думать о времени и о мощи.

Раньше он рисовал лодки, животных. Теперь — только деревья, горы и башни. У него скопились сотни таких рисунков. И хотя перед окончанием гимназии он подолгу разговаривал со Шмиттом, куда лучше пойти учиться — на юридический или на медицинский, оба в душе не сомневались: здравые намерения останутся только намерениями, Константин поедет в Санкт-Петербург, в Академию художеств.

«СВОБОДНЫМ ХУДОЖЕСТВАМ»

Неторопливые, свинцово-серые воды Невы закованы в высокие гранитные берега. За рекой — силуэт всадника, осадившего коня на краю утёса, конь топчет копытами ползущую по утёсу змею. Здесь, на этой стороне, — замкнувшиеся в тысячелетнем молчании сфинксы, они ежедневно напоминают Богаевскому о поразивших его детское воображение колоссах Мемнона. Перевезённые в Петербург из Фив, они так и остались чужими, чуждыми Северу.

«Свободным художествам» — чеканная надпись на портале Академии художеств. Академия — храм искусства, дворец, святилище: у подъезда — статуи Флоры и Геркулеса Фарнезского, вдоль лестницы — слепки с античных скульптур, на плафонах — росписи, в залах — копии с полотен Рафаэля, Тициана, кушелевская коллекция: холсты Коро, Курбе, Делакруа, Милле, собрание работ Антокольского.

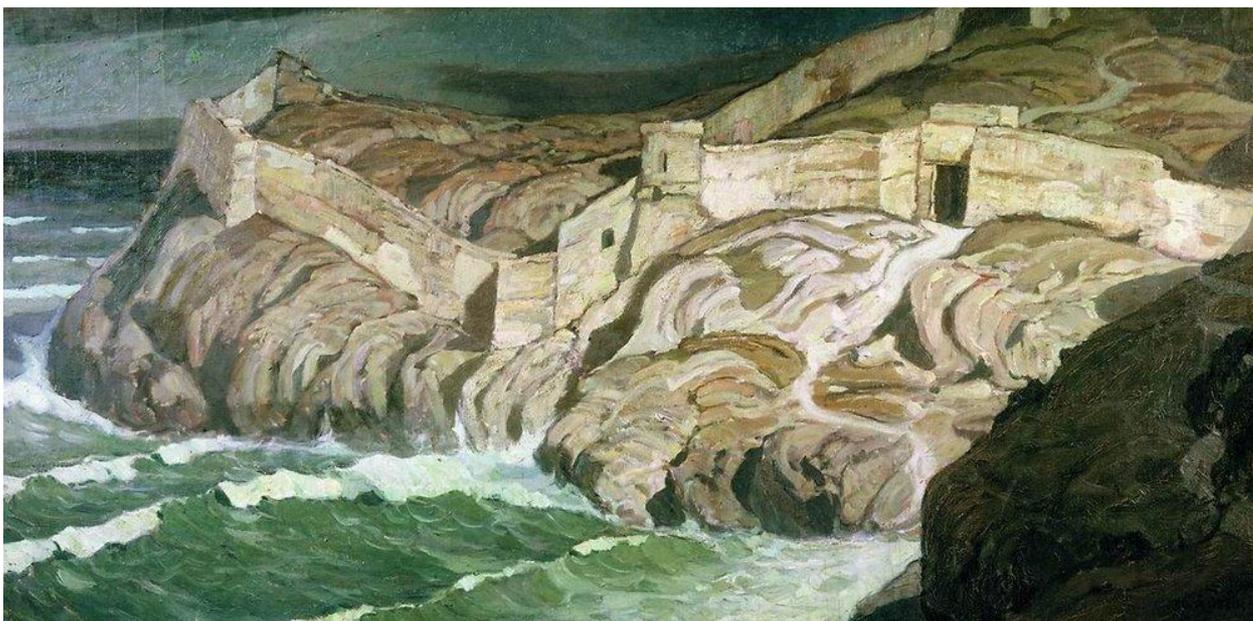
Впрочем, в Академии не интересуются Тицианом. В 1891-м, в год поступления в Академию Богаевского, в тициановском зале открывается выставка Репина. Новые времена — новые песни. А время движется всё стремительнее. Юноши, вчера клявшиеся Перовым, Крамским, Шишкиным, сегодня упрекают их в наивном морализаторстве, безразличии к художественной красоте. Репин и Суриков, пожалуй, единственные из передвижников, чьи имена ещё окружены пиететом. Да и среди самих передвижников раскол: младшие из них — Левитан, Нестеров, Серов тяготеют к одухотворённости и острой выразительности образа.

Богаевскому по душе лирическая линия русского пейзажа, он влюблён в талую голубизну левитановских весенних вод, в девичью хрупкость нестеровских берёзок, в мокрые луга и сырой, пронизанный мельчайшими каплями влаги воздух Фёдора Васильева. «Сколько настроения, сколько души у Васильева, — восклицает он. — Вы посмотрите его “Оттепель”!»! Ещё нежнее и преданнее он любит Судковского — пейзаж «Мёртвый штиль у берегов Одессы», висящий в академической картинной галерее, станет любимой картиной его ученических лет: «Море точно заснуло. Вода так тиха и прозрачна, что, кажется, можно пересчитать каждый камушек, лежащий на глубине. Только у самого берега набегают лёгкие волны и ложатся отдохнуть после долгих скитаний по бурному морю... Солнце печёт... Не видно ни человека, ни лодки, ни других признаков жилья, только одинокие белые чайки плещутся на зеркальной поверхности воды и нарушают спокойствие заснувшей природы своими однообразными криками. Должно быть, художник, который написал эту картину, долго сидел на этом берегу; сидел, может быть, час и два, и всё прислушивался, что говорит ему эта спокойная и величественная природа... Да, чтобы написать такую картину, действительно нужно вдохновиться природой и понять её язык».

Он искренен в своих словах — в Судковском его восхищает умение услышать голос моря, передать настроение дышащего истомой летнего полдня. Он сам стремился к познанию «языка природы», стремился к этому ещё в Феодосии, рисуя деревья и камни. Но познание природы связано для него с эмоциями, с фантазией, и петербургские профессора морщатся, глядя на его рисунки: в Академии не положено давать воли воображению, здесь рисуют с гипсов головы Антиноя и Адониса, торсы античных титанов, фигуры натурщиков. Здесь царствуют программа и жёсткие педагогические схемы. Богаевский приходит в отчаяние от задания Шишкина перерисовать фотографию густой заросли: перепутавшиеся ветви и веточки кажутся ему бессмысленным, безвыходным лабиринтом. Карандаш валится из его рук — по складу своего характера он не может ограничиться слепым подражанием. Ежедневно поднимаясь по торжественным маршам лестниц, он уже не замечает на них статуй Флоры и Геркулеса; эти лестницы теперь напоминают ему об

одном-единственном мифе, о прокрустовом ложе. Он нервничает, упрекает себя, не спит ночами и доходит до такого состояния, что уже не в силах справиться с обязательными постановками — не может нарисовать натурщика.

Он ещё не может забыть того сладостного волнения, которое испытал, впервые переступив порог Академии, а уже пора собираться в обратную дорогу. Его считают бездарностью, готовится решение об отчислении из Академии, и Иван Егорович Шмитт, всей душой озабоченный судьбой своего воспитанника, уговаривает его бросить занятия, не дожидаясь позорного часа. И вот уже сложены чемоданы, куплен билет — в Феодосии, в семейном кругу будет время подумать о перемене профессии, и Богаевский последний раз проходит мимо университета, по Дворцовому мосту и Исаакиевской площади: прощается с Петербургом и с мечтой стать художником.



1. Древняя крепость. 1902

Поезд тронулся — надежды казались зачёркнутыми, жизнь — несостоявшейся. Но в Феодосии его ждало неожиданное известие: его работами заинтересовался Архип Иванович Куинджи, сам Куинджи звал его обратно!

Можно представить всю меру волнения Богаевского — в те дни для юношества не было художника более легендарного, чем Куинджи. Всё казалось в нём необыкновенным, удивительным: и его жизненный путь от мальчика-подпaska до знаменитого живописца, его «варварское», по словам Репина, нежелание признавать традиции — его стремление к поискам новых сочетаний и составов красок, и пылкость, с которой он мог вступить на улице за котёнка или щенка, затравленного мальчишками, и бесстрашие в обращении с властью имущими. «Кто виноват в плохой работе Академии художеств?» — спросил его великий князь Владимир, её президент и одновременно командующий войсками Санкт-Петербургского военного округа. — «Вы, виноваты прежде всего вы, ваше императорское высочество!» — ответил ему Куинджи.

В 1880 году он совершил смелый и рискованный шаг, выставив отдельно одну картину — «Лунную ночь на Днепре», и добился триумфального, редко выпадающего на долю художников успеха. «Я не помню, чтобы перед какой-нибудь картиной так долго застывали и чтобы, наглядываясь на полотно, расцвеченное красками, выносили такое невероятное впечатление», — писал Я. Полонский. Картиной восхищались Крамской, Репин, Менделеев, Тургенев. Фофанов написал о ней стихи, тут же положенные на музыку. Ули-

цы, ведущие к Обществу поощрения художеств, где она экспонировалась, были забиты экипажами; не останавливали и петербургские морозы — люди часами стояли на улице. «Не в обычае посвящать передовую статью художнику, — писали в те дни в одной из газет. — Но мы думаем, что картина Куинджи — большое общественное явление».

Непосредственности восприятия природы, показу изменчивости, неустойчивости её состояний Куинджи противопоставлял завершённость живописного образа.

Он утверждал тип пейзажа, написанного не на основе следования этюду, а по памяти и воображению, эпического и эмоционально-приподнятого. Смело обобщал форму, экспериментировал с использованием светотени, искал новые рецепты красок. В «Лунной ночи на Днепре» его краски были так светonosны, что некоторая часть публики заглядывала за холст, желая убедиться, что картина написана не на стекле и что за этим стеклом не скрыто какого-либо источника освещения.

Ему были подвластны и трепетная лёгкость, как бы акварельность живописи, и густой, сложный мазок, несущий материальную весомость, осязаемую фактурность. Сплавами тончайших нежно-перламутровых тонов он мог добиться жемчужного или серебристого колорита — передать мерцание прогретого солнцем южного степного воздуха. И вместе с тем не боялся бурных столкновений красок, вводил в свои пейзажи острые, контрастные цветосочетания. Каждое его полотно становилось событием в художественной жизни Петербурга. «Его небольшие картинки вызывали большие споры, привлекали массы публики и отделялись от всего, что было с ним одновременно на выставках, таким сильным, своеобразным впечатлением, что казалось, вся выставка уходила куда-то далеко, и одни картинка Куинджи были центральным явлением. Вся публика стояла у его вещей и после этих неожиданных красок не могла уже замечать ничего интересного», — свидетельствует Репин. И вдруг, через два года после показа «Лунной ночи на Днепре», в сказочном разгаре славы, он перестал выставляться. «Художнику надо выступать на выставках, пока у него, как у певца, голос есть... А как только голос спадёт, надо уходить, не показываться», — объяснял Архип Иванович. И хотя, как показало будущее, голос его совсем не пропал (в одной из своих последних картин «Ночное» он сумел передать такие, казалось бы, неуловимые в живописи понятия, как тишина и время), художник оставался непоколебим. Писал постоянно, рисовал даже в постели, порой в одном белье бежал в мастерскую — внести какой-то штрих в картину, но не показывал своих работ никому, кроме жены.

Он открыл новую страницу своей жизни — педагогическую. И показал себя таким же талантливым преподавателем, как и живописцем. Трудно ли было стать его учеником? И да, и нет. Молодой художник показывал свои работы, Архип Иванович неторопливо, внимательно рассматривал их, и, если они ему нравились, дверь в мастерскую открывалась. Иногда приглашал к себе сам — так случилось с Богаевским. И в то же время, как свидетельствует Рерих, прийти с такой просьбой к Куинджи считалось куда более ответственным и страшным, чем даже к Репину.

Ученики сравнивали мастерскую Куинджи с боттегой — мастерской эпохи Возрождения. Коренастый, чернобородый, с «шевелярой Авессалома» (Репин), с тёмными, насквозь пронизывающими глазами, Архип Иванович ходил между мольбертами, горячо и страстно говоря об искусстве. В первый год, присматриваясь к особенностям дарований и склонностям молодых, вообще старался не делать замечаний. Лишь в самых крайних случаях приходил на помощь с указаниями; если не удавалось объяснить на словах, «сам брал палитру и, долго составляя нужный тон на палитре и долго присматриваясь к картине, иногда клал один-два мазка, которые всегда и поразительно верно разрешали все затруднения»⁸, — писал Богаевский.

⁸ Письмо К. Ф. Богаевского Н. М. Шекотову от 25/III 1936 г. Отдел рукописей ГТГ, 78/178, л. 2.

Куинджи не слишком верил в учёбу, сводящуюся к просмотру холстов, коррективам и поправкам. Он говорил с начинающими не о мелочах, а о главном. О том, что даже десятикратно увеличенный этюд не станет картиной, что картина не случайное наблюдение, хотя бы и мастерски воссозданное («способность изображать грязь на дороге ещё не будет реализмом»), но синтез размышлений и чувств живописца. «Надо научиться выражать то, что вас волнует, что является вашим внутренним чувством, вашим переживанием», — записал его слова один из учеников. «Композиция и техника должны быть подчинены этому внутреннему. Ничто не должно отвлекать зрителя от главной мысли», — занёс в свой дневник другой.

Куинджи мог быть резок, подчас груб в суждениях, но всегда стремился к справедливости. Если чувствовал, что зря обидел ученика, не стыдился извиниться: «Это я вчера не так говорил. Вы правы». Критикуя не нравящуюся ему работу, добавлял: «Впрочем, каждый может думать по-своему. Иначе искусство не росло бы». Разбудить в учениках творческое восприятие мира — вот что он считал своей задачей; он требовал самостоятельности мысли, способности выявить своё, личное впечатление от природы. «Какими ученик будет передавать своё впечатление на картине красками, как будет класть эти краски, густо или жидко, каким мазком, какой линией — это Куинджи было всё равно, — рассказывал Богаевский. — Все способы были допустимы, лишь бы это было сказано талантливо и ясно и присущей тебе манерой».

Не случайно его ученики не были похожи друг на друга, почти каждый из них — индивидуальность, личность. Николай Рерих пишет воинов в высоких шеломах, в деревянных стругах плывущих в неведомую даль, язычников-славян, пением и пляской встречающих праздник священной весны, Ивана-царевича, вглядывающегося в таинственную — кто живёт в ней? — избушку. Его дипломную работу «Гонец. Восста род на род» (на лёгкой лодке-однодеревке плывёт погружённый в тяжёлые думы гонец — спешит оповестить своих соплеменников о начале войны с соседним родом) прямо с выставки купит Павел Михайлович Третьяков для своей галереи. Рерих интересуется археологией — он вскрыл неизвестный могильник при мысе Извара, возле Гатчины, изучая культуру племени древней Водской пятины Великого Новгорода, раскопал одиннадцать курганов. Впоследствии он станет директором рисовальной школы Общества поощрения художеств, много сделает для развития художественного образования в России, пропаганды древнерусского искусства, охраны архитектурных памятников, приобретёт известность как писатель, путешественник, учёный; создаст в Нью-Йорке Институт объединённых искусств и музеев, в Кулу, в Индии, — Гималайский институт научных исследований. Будет писать загадочную Лхасу, древнего Гуга-Чохана, стерегущего горы, то сияющие аметистовыми отблесками, то заснеженные ураганами.

Рерих приходит в мастерскую всегда подтянутый, аккуратный, в сюртуке на белой шёлковой подкладке (говорят, что щеголеватостью с ним спорит лишь Богаевский). Аркадий Рылов ещё не снял солдатской формы — только что расстался с военной службой, любит посмеяться, рассказывая товарищам, как учил его фельдфебель: «Что есть знамя? Знамя есть священная хоругвь, которую каждый солдат должен защищать до последней капли крови». Вятские леса, могучее течение Камы, синяя глубина заводей, серебристо-голубое, осиянное белизной облаков небо, шумящие зеленью деревья — вот мир Рылова. «Идёт-гудёт зелёный шум, зелёный шум, весенний шум» — можно ли представить себе большую радость, чем плеск берёз по ветру, чем звон малиновки? Он и одну из картин своих назвал «Зелёный шум».

Рылову, лирику, как бы противостоит Александр Борисов. Его, сына архангельского крестьянина, бывшего послушника Соловецкого монастыря, тянет суровый Север. Не Архангельск и даже не окрестная глухомань, но далёкая, неизведанная, дикая Новая Земля:

«Учёные открыли Север для науки! Художник откроет его вторично для всех!» Он едет туда, шатаясь от усталости, вместе с собаками тащит сани, везёт холсты, краски. Живёт в одиночестве, пишет при тридцатиградусном морозе, замерзающими — успевай только на палитру выдавить! — красками. Бездонные расщелины ледяных торосов, слабо фосфоресцирующие голубоватым сиянием; становища, покрытые снегом; лимонная заря, встающая над тундрой, — Север Борисова. Васнецов, Суриков, Репин восхищаются его этюдами. Кто ещё? Вильгельм-Карл Пурвит, «латышский Левитан», влюблённый в вечерние лучи и благовест над хуторами. Константин Вроблевский, увлечённый романтическими легендами родной Польши. Яков Бровар, Григорий Калмыков, Николай Химона, Евгений Столица, Виктор Зарубин, Михаил Латри, Фердинанд Руциц. Богаевскому симпатичны и Химона с его благоговением перед легендами и руинами Греции, и Пурвит, обошедший пешком всю свою Латвию; он с интересом присматривается к Рериху — особенно к его археологическим изысканиям: привезённые им из раскопов в Тверской губернии каменные топоры и наконечники стрел долго разглядываются и обсуждаются в мастерской. Но особенно близок ему Рылов — его спокойная доброта, склонность к незлобивому юмору, нежность ко всему живому — цветам, птицам, животным; у него постоянно жили какие-то мартышки и ящерицы, птицы ели у него из рук, летели на его голос. Богаевский подружился с ним, они поселились в одной квартире, ходили вместе на Беляевские симфонические концерты в Дворянское собрание — слушали Аренского, Глазунова, Лядова, Скрябина. «Беляев — это Третьяков в музыке!» — восторгался Рылов популяризатором молодой музыки России.

Ещё один приятель — Латри. Эта дружба основана на воспоминании о Крыме, Феодосии. Михаил — внук Айвазовского. Однажды, когда Иван Константинович был в Петербурге, Латри уговорил его прийти в мастерскую. Даже позаботился об угощении, заказал котлеты в кухмистерской. «Иван Константинович, покажите им, как надо писать море», — попросил Куинджи, и старый мастер меньше чем за два часа написал марину. Пейзаж тут же повесили на стену, под ним прикрепили палитру, которой пользовался маэстро, и повели его к столу, но Иван Константинович, чуть отведав угощения, отодвинул его в сторону. И долго потом посмеивался над внуком: «Так, говоришь, котлеты хорошие были? Ну-ну!»

Дни шли по заведённому порядку — работали много, Архипа Ивановича нельзя было разжалобить ссылками на усталость. «Для того, чтобы стать хорошим художником, надо даже спать с альбомом и карандашом», — говорил он. И прибавлял: — «Искусство — не игра для развлечения. Играть с искусством — тяжёлый грех!» Он мог разбудить ученика в два часа ночи; тяжёлый, грузный, задыхаясь, поднимался на шестой этаж, чтобы сделать замечание, которое упустил днём, в мастерской.

Но он не только требовал. Ученики были его семьёй. После занятий собирались за самоваром («Где чай покупаешь? — спрашивали Куинджи друзья-профессора. — Открой секрет, уж больно хорошо твои ученики пишут»). Ужинали все вместе, по-студенчески: из соседнего трактира приносили сосиски с горчицей и булочки, читали, спорили об искусстве, музицировали. Калмыков и Богаевский играли на гитаре, Латри на мандолине, Химона и Зарубин на скрипке, иногда в оркестр вступал и сам Куинджи, тоже со скрипкой. «Возбуждённые, вдохновлённые, шли домой с желанием работать, полные надежд и уверенности в своих силах» (Рылов). «Ученики из мастерской Куинджи знали, что ради искусства он отстоит их на всех путях, знали, что учитель — их ближайший друг, и сами хотели быть его друзьями» (Рерих).

К концу лета съезжались из разных мест, привозили множество этюдов. Один за другим ставили их на мольберт перед креслом Архипа Ивановича. Тот подолгу, почти всегда молча, рассматривал их. Молчание прерывал, только если что-то больно задевало его.

Однажды рассердился на Богаевского: «Эта не облака, а камни, а камни у вас похожи на подушки!» Потом успокоился, улыбнулся: «Ничего, из этого можно сделать вещь!» Анализируя работы, чаще всего говорил о воздушной перспективе и законах отражения света, давал конкретные, точные и очень деловые указания: «Когда будете летом наблюдать лунную ночь на море, возьмите кусок чёрного картона и держите его перед собой так, чтобы всё лунное отражение на воде было закрыто. Посмотрите на горизонт неба и увидите, что темнота исчезнет. Вот так и пишите в этих тонах, а потом напишите отражённый свет, и если отношение будет верно взято, то у вас сама собой появится сгущённая темнота, которая даст полную иллюзию света в вашей работе... В натуре тёмное пятно есть, но вы не должны его писать, оно должно само собой появиться в вашей картине». Впоследствии Богаевский говорил, что этот совет очень помог ему: он позволял, разглядев освещение в тончайших нюансах, найти самый верный тон.

Летом 1895 года Куинджи повёз учеников в своё крымское имение Ненели-Чукур. Вернее, на свою землю: в 1886 году он купил двести тридцать десятин земли возле Симеиза, мечтал устроить там Дом художника, но друзья-передвижники скоро охладели к этой затее, и участок, замыкавшийся с одной стороны морем, а с другой — лесом, оставался необжитым — лишь летом там ставили разборный домик для Архипа Ивановича. До Бахчисарая доехали поездом, потом наняли арбу и пошли пешком — с песнями по степи, поросшей алыми маками. Устроились на ночь, развели костёр, и вдруг началась гроза; сверкали молнии, полил дождь, не петербургский — южный, обильный, стремительный, с далёких, казалось бы, гор с грохотом неслись потоки; пришлось сворачивать палатки, чтобы не смыло.

Это было счастливое и деятельное лето. С утра шли на этюды, в двенадцать часов раздавался удар «гонга» (татарин Вилулла стучал лопатой о камень), под тенью старого дуба, на случайно найденной, выброшенной волнами на берег доске, укрепленной на двух камнях, был накрыт обед: хлеб, борщ с помидорами, жареная баранина — Вилулла каждое утро ездил за продуктами в город. После кофе опять шли работать. А вечером, когда заходило солнце, и воздух звенел от пенья цикад, пекли в золе костра картошку, ставили самовар — он шумел, брызгался. Чай разливал Богаевский, это была его всегдашняя обязанность: и в Крыму, и в Петербурге.

Много шутили, смеялись. Калмыков мастерски имитировал голоса Айвазовского, Куинджи, Репина; однажды разыграл целую сценку — художники спорят, кому петь цыганский романс «Перстенёк золотой»: сперва вяло, старчески-надменным голосом важного сановника отказывался Айвазовский, потом вступал в разговор, жеманясь и манерничая, Репин: «Ах, знаете, я сегодня не в голосе, ну всё равно»; и вдруг его полусогласие перекрывал мощный бас Куинджи — он пел романс. И, пожалуй, никому эта сценка не доставила столько удовольствия, сколько самому Куинджи — он смеялся до слёз.

Отправляя учеников в Петербург (сам он решил немного задержаться в Крыму — поработать над этюдами), Архип Иванович купил всем билеты, дал денег на обратную дорогу. Помогать людям, заботиться о них было у него в крови. Узнав от товарищей, что кому-то приходится туго, тут же вынимал деньги, говоря: «Передайте ему. Я с ним не знаком, мне неловко, так вы это сделайте». И когда один из друзей сказал ему, что он зря тратит деньги, Куинджи вышел из себя: «Забыл, как сам был в таком же положении? Когда мы с тобой питались одним хлебом и огурцами?.. Стыдился бы говорить так... сердца у тебя нет». Порой он раздавал очень крупные суммы, он был богат, но сам жил скромно, почти аскетично: в комнатах стояла старая мебель, простые железные кровати; Архип Иванович и Вера Леонтьевна обходились без прислуги, обед им приносили из ближайшего трактира; единственной дорогой вещью в доме было фортепьяно, Вера Леонтьевна аккомпанировала мужу. Украшали комнаты лишь цветы, они стояли на подоконниках, вились по сте-

нам, Куинджи гордился тем, что виноград, оплетавший окна, выведен им из семечка. Самым большим удовольствием для него было кормление птиц, которые слетались к нему на крышу чуть ли не со всего Петербурга; рассказывали, что он перевязывал раненым птицам крылья и лапки и однажды даже вылечил бабочку, подклеив ей крылышко синдетиконом. Может быть, поэтому его влияние на учеников и было таким сильным: молодых привлекало не только его живописное мастерство, но и его личность — доброта, душевная чистота и любовь ко всему живому и существу. «Куинджи был не только великим художником, но также великим Учителем жизни», — писал Рерих. «Влияние на всех нас Куинджи как человека и художника было огромно. Он-то главным образом и внушил нам любовь к природе, её внимательному изучению, а потом её творческому преобразению в картинах. Его заветам я неизменно следовал всю свою дальнейшую жизнь», — говорил Богаевский.

Годы учёнья подходили к концу, близилась конкурсная выставка. Рерих писал «Гонца» — в тёмной тишине ночи, пронизанной зеленовато-голубым лунным светом, поднималась против течения лодка; Борисов собирал воедино новоземельские впечатления и этюды, работал над большим полотном «В области вечного льда» — над сумрачным океаном низко нависали тяжёлые облака, по свинцовым водам плыли огромные льдины; Пурвит заканчивал пейзаж «При последних лучах» — в свете заходящего солнца речные воды казались особенно синими, старая церковь на кладбище — особенно спокойной и мирной. Руциц задумал сказочно-мифологическую картину — сидящий на камне Пан смотрит на вечернюю звезду, Рылов позирует ему для Пана. А у самого Рылова дело не клеится, никак не может найти тоновых соотношений для начатого им исторического полотна — сцены сражения русских с печенегам, и Куинджи, махнув рукой на все свои правила, сам становится к мольберту: освещает огнём костров траву, бросает багряные блики на тёмные фигуры, сам выбирает и покупает раму, помогает бронзировать её; Рерих, придирчиво всматриваясь в детали, предлагает изменить название — теперь композиция будет называться не «Печенеги», а «Набежали злы татарове».

Сейчас все эти художники — так или иначе — под влиянием Куинджи не только в поэтически-приподнятом восприятии природы и жизни, но и в увлечении эффектами света и цвета. Впоследствии каждый из них найдёт свою дорогу, и всепонимающий Архип Иванович всеми силами помогает им в этом: его нисколько не коробят ни густые, пастозно наложенные мазки, так не похожие на мазки самого Куинджи, ни цветовая гамма, прямо противоположная его собственной излюбленной тональности, ни неожиданные сюжеты. «Меня это всегда удивляло», — скажет впоследствии Богаевский.

Его полотно «На горах» очень напоминает картину Куинджи «Вид на Валааме»: та же купа одиноких деревьев на фоне далёкого леса, такое же — в облаках и тумане — небо; только вместо берёз — сосны. И всё-таки на общем фоне конкурсных картин полотно «На горах» смотрится необычно — Богаевскому чуждо всеобщее увлечение цветовыми переживаниями. Он обращается к раннему творчеству Куинджи — к спокойной уравновешенности в цвете и тоне, к чётко построенной композиции. Как ни удивительно, но именно эта подражательная картина станет тем зерном, из которого разовьётся его дальнейшее — уже очень далёкое от Куинджи — искусство.

В тревожной напряжённости завершаются конкурсные работы: допустят ли к защите дипломов? В Академии кипят волнения: ректор незаслуженно оскорбил одного из учащихся, студенты, требуя, чтобы он извинился, грозят забастовкой; Куинджи идёт на сдвигу, уговаривая юношей вернуться к занятиям: «В России без бумажки жить нельзя!» И вот враги сводят с ним счёты, обвиняют в разжигании дурных страстей, заставляют уйти в отставку. Куинджи уходит, но вслед за ним уходят из Академии и все его ученики. Чтобы замаскировать скандал, их пытаются расколоть, сломать веник по пруту — поочередно соблазня-

ют каждого из них званием художника и заграничной поездкой. Они — один за другим — отказываются. «Они мне цену знают!» — усмехается Архип Иванович.

Твёрдость одерживает победу. День вручения дипломов становится днём величайшего торжества Куинджи — его встречают аплодисментами, чуть ли не овациями. Художественные критики и рецензенты, как один, выделяют работы его учеников из «обычной академической рутины». «Стольких, так хорошо написанных пейзажей не было до сих пор ни на одном из предшествующих конкурсов, — пишет в «Живописном обозрении» Шеллер-Михайлов. — Во всех работах чувствуется любовная, отеческая помощь опытного, талантливому художника, замечается чуткость, с которой профессор относился к своему ученику, предоставляя ему быть самим собой. В сюжетах картин — бесконечное разнообразие. Вы видите море, горы, леса, холод зимних пейзажей, мрачность северных морей и солнце юга, и поэзию лунных ночей, и вид первобытного славянского городка, словом, не чувствуется внушённого стремления к известным излюбленным мотивам и сюжетам. Все остались индивидуальными и все развились в смысле понимания задач и требований в живописи и окрепли опытностью хорошего наставника».

Совет Академии собирается послать за казённый счёт за границу Борисова — тот на радостях покупает две ложи на «Спящую красавицу», ведёт в оперу всю мастерскую. Увы! радость оказывается преждевременной, Совет передумал, поездка присуждена Пурвиту. Ждут приглашения от Пурвита, но вместо него это делает сам Куинджи. Ведёт учеников в роскошный ресторан Альберта на Невском проспекте и говорит: «Почему Борисов или Пурвит? Это несправедливо! Все должны поехать. В мае я вас всех повезу за границу».

Мая не дождалась — уехали в конце апреля 1897 года. Переполненные счастьем, громко пели русские песни в чинном немецком вагоне. Недовольные пассажиры вызвали кондуктора — шумно. «Мы в таком восторге от Германии и от немцев, что от восторга даже запели, а вы нам всё испортили!» — возмутился Куинджи. Пассажиры заулыбались, закивали: пойте, пойте!

Германия, Франция, Австро-Венгрия. Цветущие каштаны Версаля — их бело-розовые свечи казались особенно нарядными в переливчатом блеске фонтанных струй — и красные черепичные крыши Дюссельдорфа, увенчанные гнёздами аистов. Месса в соборе Парижской богородицы и органная концерт в Страсбурге. Готический собор в Кёльне и иглообразная колокольня собора святого Стефана в Вене — они, подобно Эйфелевой башне, были заметны с любого места в городе. В Берлине путешественники видели Вильгельма II, гарцующего на лошади в сопровождении свиты офицеров. В Париже слушали «Пророка» Мейербера — вечер в опере был праздником для Богаевского. В Мюнхене их внезапно окликнули на улице — за ними, размахивая салфетками, бежали из ближайшего ресторана учившиеся в Германии Грабарь и Кардовский; в ресторан не вернулись, пошли в мастерскую, устроили, как в России, чай и до полуночи спорили о немецком искусстве.

В Вене ложились рано, в девять часов вечера улицы пустели, затихали; в Париже, Берлине в это время разгоралось ночное веселье. «После десяти часов спящая Вена не может предложить приезжему ничего, кроме просвечивающих то на одном, то на другом доме щитов, — «За всё — деньги»; зато всегда бодрствующий Берлин даже глубокой ночью предлагает путнику «Всё — за деньги» — писали путешественники. Сколько новых впечатлений, лёгких, радостных! И тут же — второй слой их, более глубокий и значительный. Национальная галерея в Берлине, картинная галерея в Дрездене, Лувр, художественные собрания Мюнхена, Парижа, Вены. Куинджи больше стоит у деревенских жанров Сегантини; Богаевского привлекают Бёклин, Штук, Мунк, в мистических образах-символах передающие трагизм человеческого бытия, неодолимость рока. Зато у картин старых мастеров — Крахера, Дюрера, Рафаэля, Леонардо, Брейгеля — вся мастерская Архипа Ивановича собирается вместе.

Впрочем, они почти всегда вместе: и в гостиницах — в небольших — им обычно отводят целый этаж, и на прогулках. Архип Иванович ни в чём не отстаёт от молодёжи — взбирается на башню Кёльнского собора, поднимается на воздушном шаре над Парижем. «Эта поездка останется у нас в памяти на всю жизнь», — говорят художники.

И Богаевский, расставаясь с товарищами и с учителем, напишет на фотографии, на которой они снялись всей мастерской: «С нами Куинджи и вся святая сила его!»

«КИММЕРИАН ПЕЧАЛЬНАЯ СТРАНА»

Поездом из Вены до Петербурга, поездом из Петербурга до Бахчисараея — но как поверить, что эти города разделяет только пространство? Бахчисараея словно в каменной чаше — со всех сторон зажат каменистыми щёками гор. Через весь город — одна длинная, пыльная улица, по ней ездят водовозы, бегают стаи бродячих собак, ходят таинственные, закутанные в белые одежды-покрывала восточные женщины. Вдоль улицы десятки маленьких, распахнутых настёж лавчонок: мастерят трубки с длинными чубуками, шьют халаты и туфли из разноцветного сафьяна, лудят котлы, жарят шашлыки и чебуреки — городок пропах бараньим жиром и кофе; в кофейнях сидят важные, неторопливые старики-татары. Изредка попадаются вывески. На одной — витиеватое объявление восточного врача, лечащего травами, определяющего болезнь по созвездиям. На другой — всего одно слово — «Куинджи»; Богаевский невольно шагнул вглубь каморки, там сидел кустарь-слесарь, чинил зонты, паял оловянные и медные кувшины.

Отказавшись от Петербурга (а ведь как уговаривал Аркадий Александрович Рылов остаться с ним вместе в столице!), от родной Феодосии, Богаевский поселяется в Бахчисарае. Ест плов и чебуреки, слушает утренние и вечерние молитвы муэдзинов — услышав призыв муэдзина, татары прямо на улице расстилают коврик для намаза, взывают к Аллаху. В Феодосию он ещё вернётся — там ждёт его Софья Антоновна Шмитт, его вторая мать (Иван Егорович скончался год назад — это было большим горем для Богаевского), а пока он нуждается в душевной тишине и уединённости, — по собственным его словам, «живя отшельником, ищет себя в искусстве».

Вдали от столичной суеты, вдали от родных и близких, в Бахчисарае, он один, ничто и никто не мешает ему думать. А продумать нужно многое. В первые годы ученья в Академии всё было просто: передвижники — олимпийцы, Архип Иванович Куинджи — верховный бог, громовержец. Но годы шли, и ясность исчезала. Ему встречались художники, о которых он раньше почти не слышал, произведения которых не укладывались в русло юношеских представлений. И в то же время без этих произведений он уже не мыслил себе искусства.

«Мы увидели, что свет клином не сошёлся на передвижниках, почувствовали и кое-что другое. В это же время и началось у нас некоторое расхождение во взглядах на живопись с Куинджи, и особенно тогда, когда, увидев впервые Сезанна и Гогена, мы пленились этими мастерами, тут расхождение с Куинджи уже было огромно. Куинджи вообще как-то не признавал французов, у них он одного любил Мейсонье да, пожалуй, Коро; ценил очень таких художников, как Ахенбах, Кнауэ, Вотье, для нас же это были уже низвергнутые боги»⁹. Эти слова Богаевский написал зрелым художником, старым, шестидесятичеловек — это итог долголетних раздумий об искусстве и жизни; в молодости же, в Бахчисарае, он ещё не доверял себе: может ли бог ошибаться? Или это ошибается он, не сумевший понять законов прекрасного? Всегда скромный до мнительности,

⁹ Письмо К. Ф. Богаевского Н. М. Шекотову от 25/III 1936 г. Отдел рукописей ГТГ, 78/178, л. 2.

в те годы он и подавно не доверял себе. Свидетельством этому первая неудачная попытка познакомить его с Максимилианом Александровичем Волошиным, поэтом и художником, страстным проповедником новых художественных идей, почти сверстником, почти земляком. В 1902 году, когда ему показывают акварели Волошина, он бормочет что-то невнятное о «молодых художниках, которые нахватываются **французской манерой** и теряют всякое чутьё и самостоятельность в работе...» «Для русских художников “французская манера” — это такое же всеобъясняющее слово, как для русской публики слово “декадентство”, — приходит в бешенство Волошин. — За последние четверть столетия Франция произвела революцию в живописи. Революцию — освобождение личности...»¹⁰.

Душевное смятение Богаевского усиливается ещё тем впечатлением, которое произвела на него «поэзия кошмаров и ужаса» — как в зеркале, застывшее «Царство мёртвых» Бёклина, похожие на вопль отчаяния полотна Штука и Мунка, их персонажи, изнемогающие под гнётом сумрачного рока. Он зачитывается романами Достоевского, Эдгаром По, стихами Блока о «погибших городах» и «пустынной земле» — «увиджу я, как будет погибать вселенная...». Впоследствии он признается, что часто видел сны о гибели земли — «миры и те рождаются и умирают, как люди». Бахчисарай — подходящее место для таких снов: при луне тополя ханского дворца высятся до самого неба, между тополями носятся бархатисто-чёрные летучие мыши; провинциальный захудалый городишко ночами вспоминает о своей истории.

Но ещё больше, чем Бахчисарай, Богаевского влекут пещерные мёртвые города, вырубленные в известняках около VI века, — Чуфут-Кале и Тепе-Кермен, где на скалах до сих пор видны колеи, пробитые телегами их давних обитателей, — сколько же надо было ездить по этим дорогам! Он проводит там целые дни — рисует и пишет под палящим солнцем.

Пишет холст на мотив баллады Эдгара По — «Всё вперед поезжай, если хочешь найти Эльдorado»: в дремучий лес въезжает закованный в латы рыцарь на тяжёлом коне. Фигура кажется ему плохо нарисованной, надуманной, он уничтожает холст. Пишет белую лошадь, пьющую из водоёма, лошадь тоже раздражает его глаз, он заменяет её камнем. Зато с увлечением работает над пейзажами, которые подсказывают ему мёртвые города. «Древняя крепость» (1902) — на отвесной, омываемой волнами скале пояс стен, за которыми уже ничего нет (художник как бы видит пейзаж одновременно и фронтально и сверху); только дорога, такая же древняя, как та, по которой Богаевский ходит в Тепе-Кермен и Чуфут-Кале, змеится по каменистой почве. «Старый город» (1903) — каменные уступы, превращённые волнами в фантастические статуи, сливаются с вознесённой над ними средневековой цитаделью; остро и чётко прорисовывается её силуэт на фоне неба. В «Древней крепости» небо вечернее, слабо освещённое сиянием зеленоватой звезды, в «Старом городе» — светлое, утреннее, но и там и здесь одинаковое безлюдье, одинаковая — почти гнетущая — тишина.

Ощущение трагического безмолвия земли, хрупкости, недолговечности народов и цивилизаций преследует Богаевского. Скифы, тавры, эллины, татары — всех унесло время. Лишь дикие камни устилают полуостров, лишь белые облака равнодушно плывут по небу («Последние лучи»). «Во всех его композициях, — пишет Рылов, — настроение величия, пустыни, таинственного молчания и полное безлюдье. Видишь угрюмые скалы, кривые дубки, взбирающиеся на утёсы; бушуют морские волны у берега, громоздятся тучи грозовые над заброшенными пещерными городами, развалины крепостных стен... Пустынные каменистые земли залиты знойным солнцем, или вечерними лучами, или же лунным фосфорическим светом».

¹⁰ Письмо М.А. Волошина А.М. Петровой от 14/XII 1902 г. ИРЛИ, Пушкинский Дом, фонд Волошина.

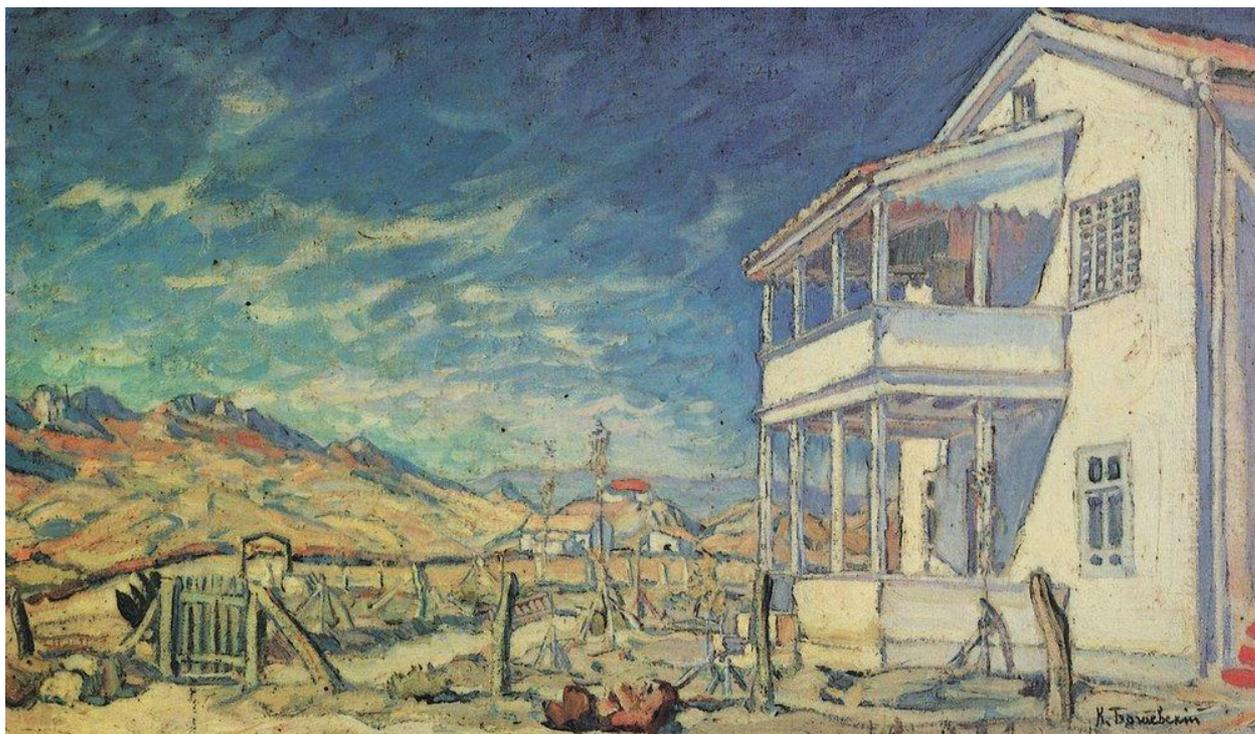


2. Последние лучи. 1903

Рылову понятно настроение Богаевского; на стыке веков многие русские художники увлекались историей, это увлечение разделяла и мастерская Куинджи — Рерих, Рушниц, Химона. Но Богаевский никого не дублирует, у Богаевского своё лицо: он не эстетизирует руины, как Химона, не ищет в истории романтических сюжетов и легенд, как Рушниц, не задаётся целью достоверно восстановить прошедшее, как Рерих. В его картинах декоративная форма сочетается с трагедийностью мысли, напряжённостью (не сказалось ли в этом косвенное воздействие Штука и Мунка?) и какой-то загадочностью. Где находятся воссоздаваемые им развалины и крепости? В Крыму? Возможно, в иных полотнах чувствуются бахчисарайские, керченские, феодосийские мотивы. Но — только возможно, в них с такой же силой проступают мотивы романтического, общего для всей Европы отношения к руинам. Даже посвящённые современности картины его не конкретны. В 1904 году он пишет пейзаж «Тюрьма» — безликое, ординарное здание в пустынной степи под пасмурным небом. В картине нет ни географической, ни исторической конкретности. Это — тюрьма вообще. И если некоторые современники связывали полотно с атмосферой русского революционного предгрозя, то это скорее свидетельствовало об их желании видеть скрытые символы в произведениях литературы и искусства, чем о подлинных настроениях Богаевского: в те годы он был далёк от политических интересов, замкнут в кругу своих творческих исканий.

Он пишет пастозно, перегружает поверхность холста жирным красочным слоем — кисти вязнут в нём. Предпочитает тёмные цвета, зеленоватый или голубовато-синий фосфоресцирующий свет. Впрочем, колорит может меняться — неизменно лишь ощущение безнадёжности, обречённости. И солнце у него — это «свидетель гибели», о котором пишет в то же время Блок: «Погибло всё. Палящее светило по-прежнему вершит годов кру-

говорот. Над холмами тоскливая могила о прежнем бытии прекрасном вопиёт. И чёрной ночью белый призрак ждёт других теней безмолвно и уныло».



3. Дом М.А. Волошина. Коктебель. 1905

Из Бахчисарая Богаевский возвращается в Феодосию и много ездит. Часто бывает в Старом Крыму, зелёном, прохладном, заросшем ореховыми и буковыми деревьями, — в пейзаже «Старый Крым» он подчёркивает тёмно-коричневую, необычную для каменистого побережья землю. Посещает болгарские сёла с нарядными домиками и чистейшими белоснежными террасами, татарские деревни с канавками-арыками, со взбирающимися на склоны гор ступенями-саклями. Охотно ездит в Судак — русский Сурож, греческую Сугдею, генуэзскую Солдайю; там полностью сохранились стены генуэзской крепости, с моря зубцы её — словно корона на вершине горы; в Новый Свет, спрятанный среди гор, открытый лишь волнам Парадиз, — Богаевскому кажется, что это название больше подходит к уединённому, тихому уголку земли; исследует на Караби-Яйле ледяные пещеры Бузлуб-Каба.

Из каждой поездки привозит зарисовки — целые альбомы: иногда это цветущие ветви яблонь и груш, иногда — узловатые корневища и стволы деревьев. Особенно привлекают его можжевельники Нового Света, «похожие на тела из мускулов и сухожилий, лишённых кожи», — «в них какое-то средневековье, Дантов ад», — вспомнит о его словах художница Оболенская. Богаевский рисует много, постоянно; не расстаётся с итальянским карандашом даже в дни кратких наездов в Петербург: каждый день рисует по три-четыре композиции, — вспоминает Рылов. И холсты привозит с собой каждый раз новые. Хотя сам он не слишком верит в свою живопись, она имеет успех: его пейзажи экспонируются не только на Весенних выставках Академии художеств, но и на «Мюнхенском Сецессионе» — из всех «куинджистов» этой чести удостаиваются только Богаевский и Латри, им есть чем гордиться: на «Сецессион» картины отбираются взыскательно, придирчиво, не из десятков — из тысяч!

Эти выставки принесли ему самое дорогое — друга, ставшего на всю жизнь первым по душевной доверительности и близости. «Какое это счастье для нас, что мы узнали друг

друга», — напишет он ему несколько лет спустя. Это Константин Васильевич Кандауров, заведующий освещением Малого театра, художник. Не сумев из-за смерти отца окончить Московское училище живописи, ваяния и зодчества (надо было поддержать семью, оказавшуюся без средств к существованию), он остался искренне и страстно преданным искусству. Каждую свободную минуту отдавал живописи, устраивал выставки — у него были тонкий вкус и незаурядные организационные способности, его звали «вторым Дягилевым». «Чудный это человек, Кандауров, и весь предан делу художников, он не остановится ни перед какими жертвами, чтобы помочь им», — говорил Богаевский¹¹.

В 1903 году на Весенней выставке Академии художеств Кандауров залюбовался «Красным домом» Латри и «Древней крепостью» Богаевского. Попытавшись представить себе, как выглядят эти художники, решил, что Латри — красив, изящен, аккуратен, а Богаевский похож на медведя — «дуболом в красной рубашке, огромного роста и неряха»¹². И Латри его не подвёл — красив, строен, разве что не слишком следил за собой, зато Богаевский...

Встреча состоялась в Крыму, в Шах-Мамае, в раскалённый июльский день; все сидели в одних рубахах, с закатанными рукавами, расстёгнутыми воротами. Вдруг «послышался звон колокольцев, прикатила колясочка, где сидел маленький человек в аккуратном парусиновом балахончике». Снял балахончик-пыльник и оказался в костюме с иголки, в безукоризненном крахмальном воротничке. Это был Богаевский.

Когда день начал склоняться к вечеру, все пошли на этюды, кроме Богаевского: он заявил, что после обеда нужно спать. Так продолжалось всю неделю — и художники не выдержали: решили помешать ему спать, устроили под его окном кошачий концерт, мяукали до хрипоты и вдруг, оглянувшись, увидели, что он идёт из леса с альбомом, где каждый день в послеобеденное время работал в тишине и одиночестве.

Из Шах-Мамае поехали в Феодосию. Встреча с семьёй Богаевского — Софьей Антоновой и тётушками, растрогала Кандаурова. Он вспоминал: «Старушка отвела меня в сторону и спросила: талантлив ли Костя? — и по волнению её я увидел, как он ей дорог. — Это будет большой художник, его ещё узнают! — говорил я ей. — Здесь смеются над ним. — Над всеми большими художниками смеялись. Это пройдёт. — Она поцеловала меня в лоб»¹³.

Подружились. Старушки с удовольствием слушали рассказы Кандаурова о его детстве и юности: о бабушке-черкешенке, вывезенной дедом из какого-то воинственного аула и упорно не доверявшей русским, — ложась спать, она клала под подушку кинжал и пистолет; о голубях, которых он водил в Кишинёве, — белокрылые красавцы садились ему на плечи; об объезженных им конях, которые скакали быстрее ветра, — он обгонял на них цыган; об Одессе, где Кандауров голодал — целые часы бродил по улицам, собирая брошенные бутылки, чтобы на вырученные гроши купить хлеба и арбуз, — но не уезжал, не мог расстаться с впервые увиденным и очаровавшим его морем. Придя в восторг от картин Богаевского, Кандауров стал его добровольным импресарио: взял на себя все заботы о продаже и устройстве картин на выставках, доставлял заказы, покупал и пересылал из Москвы краски. Порой немножко хитрил: ему очень хотелось, чтобы Богаевский высветлил палитру, он уверял, что в Москве перестали продаваться битумные краски, и художнику поневоле приходилось обходиться без них.

В это же время у Богаевского завязывается дружба с Волошиным. Его неприязненный отзыв о работах Максимилиана Александровича забыт, они рисуют одни и те же пейзажи, склоняются над одними и теми же книгами. Читают Метерлинка, читают Тютчева, но чаще

¹¹ Письмо К. Ф. Богаевского А. А. Рылову от 3/ХІІ 1908 г. Архив ГРМ, ф. 49, ед. хр. 12.

¹² Ю. Л. Оболенская. Материалы к биографии Кандаурова. Отдел рукописей ГТГ, 5/1395, л. 3.

¹³ Там же, л. 5.

всего и больше всего — античных поэтов: Еврипида, Гомера (в мастерской у Волошина хранится выброшенная волнами доска с медной обшивкой — он убеждён, что это обломок греческого судна, быть может, даже корабля аргонавтов). Увлекаются историей Ифигении, милостью Артемиды спасшейся от ножа жрецов в Элладе и ставшей впоследствии жрицей в Тавриде. Не тот ли храм, в котором она служила, описывал Овидий? «Там стоит подножие, лишённое статуи богини, алтарь, который был сделан из белого камня, изменил цвет и ныне красен, окрашенный пролитой кровью». Максимилиан Александрович, подобно Шлиману, верил легендам и мифам. Однажды повёз Богаевского на лодке к далёкому, с трудными подступами утёсу, рассечённому глубокой трещиной: «Вход в Аид. Сюда Орфей входил за Эвридикой». Поэт, живописец, критик и историк искусства, постоянно пытливо следивший за художественной и литературной жизнью, за движением европейской и русской эстетической мысли, Волошин был увлекательным собеседником. Он поражал не только книжной эрудицией, он много видел: на фелюге турецких рыбаков ходил в Константинополь, с рюкзаком за плечами прошёл Швейцарию, Испанию, Андорру, бывал в Австрии, Франции, Германии, Италии, Греции. Учился, по его словам, «художественной форме у Франции, чувству красок — у Парижа, логике — у готических соборов, средневековой латыни — у Гастона Превера, строю мысли — у Бергсона, скептицизму — у Анатоля Франса, прозе — у Флобера, стиху — у Готье и Эредиа». В Берлине, в Париже он ходил в цилиндре, модном жилете и пиджаке, в своём доме, в Коктебеле, — в длинном парусиновом балахоне, похожем на тунику, с узеньким полынным веночком на длинных пышных кудрях.

Дом Волошина стоял на самом берегу, неподалёку от крутогорья Карадага и татаро-болгарской деревни Коктебель («кок-тепе» по-татарски — синяя вершина), привлекая множество гостей. Высокий, лёгкий, с надстроенной башней-маяком, с просторной мастерской и любовно собранной библиотекой, дом год от году обрастал пристройками, балконными галереями, флигельками. Впрочем, в начале века он выглядел проще и строже, об этом свидетельствует полотно Богаевского 1905 года «Дом М.А. Волошина. Коктебель», исполненное в синих и белых тонах. Белое и синее — белизна по-южному выбеленных извёсткой стен, голубизна неба, подчёркнуто синие тени, бегущие по рыжеватобурой, выгоревшей от жгучего солнца земле — и тона эти, и мелкие отдельные мазки, благодаря которым воздух кажется мерцающим, движущимся, — всё это создаёт ощущение простора, царящего вокруг дома, вольного тёплого ветра, омывающего его.

В мастерской были собраны «ежедневные чуда» тех стран, по которым Волошин путешествовал. «Басский нож, бретонская чашка, самаркандские чётки, севильские кастаньеты — чужой обиход, в своей стране делающийся чудом, — но не только людской обиход, и морской, и лесной, и горный, — куст белых кораллов, морская окаменелость, связка фазаньих перьев, природная горка горного хрусталя...» — так описывала его мастерскую Марина Цветаева. И был в ней ещё один предмет, бросающийся в глаза всем с первого взгляда: прикрепленный к стене, по-музейному большой гипсовый слепок египетской скульптуры — голова красавицы-египтянки. «Войди, мой гость. Стряхни житейский прах и плесень дум у моего порога. Со дна веков тебя приветит строго огромный лик царицы Таиах», — приглашал Волошин.

Друзья часами бродили по заросшим полынью и чабрецом плоскогорьям, поднимались на зубцы Карадага, похожие, по словам Волошина, на «взвившиеся языки окаменевшего пламени»; оба — и грузный Волошин, и худощавый Богаевский — были неутомимыми ходоками. «В одиноких и по большей части молчаливых прогулках вдвоём... мы, сколько я помню, никаких особенных бесед не вели... оба мы любили один и тот же пейзаж и понимали в этом случае друг друга с полуслова, когда что-либо обращало наше внимание, и в душе каждый про себя творил своё самое главное и скрытое», — писал Бо-

гаевский. Так ли это? Вероятно, лишь отчасти. Не приходится сомневаться в постоянстве их разговоров, посвящённых, видимо, прежде всего искусству. Взаимное общение много дало обоим. Волошин отказывается от географической «разбросанности» пейзажей. Если раньше он писал пейзажи Франции, Греции, то теперь для него существует только Крым — точнее, Коктебель и его окрестности. Если раньше охотно прибегал к несколько театрализованной фантастике («Испанские монастыри»), то теперь внимательно, благодарно всматривается в природу, стремясь уловить наиболее характерное в ней. Если раньше не чурался больших размеров, то теперь работает только на маленьких, порой на миниатюрных листах. Забрасывает гуашь, темпера и обращается к акварели — любимой технике Богаевского.



4. Берег моря. 1906

Такой же существенный, возможно, решающий сдвиг происходит и в творчестве Богаевского. Беседы с Волошиным, стихи Волошина помогают ему не только увидеть и воспринять какие-то оттенки природы Крыма, но побуждают по-новому осмыслить и прочувствовать всё виденное. «Ваши стихи “к Солнцу” и “Полынь”, — признаётся он Максимилиану Александровичу, — это то, что мне всего роднее в природе, самое прекрасное и значительное, что я подметил в ней. “Земли отверженной застывшие усилья, уста Праматери, которым слова нет” — в этих словах весь символ веры моего искусства». Теперь он

пишет всегда одну и ту же страну, Киммерию. «Киммериан печальная страна тебя в стенах Ардавды возростила. Её тоской навеки сожжена, твоя душа в горах её грустила, лучами звёзд и ветром крещена» — делает ему Волошин дарственную надпись на своей книге стихов.



5. Солнце. 1906

«Печальная область, покрытая вечно влажным туманом и мглой облаков; никогда не являет оку людей там лица лучезарного Гелиос», — пел о Киммерии Гомер. О ней упоминали Геродот и Страбон. В пятидесяти верстах от Керчи когда-то находился древний город Киммерик. И всё же Киммерия оставалась загадочной, неизвестной и для древних, и в новое время; недаром финикийцы образовали её название от слова «камар» — «тёмная». И эта таинственность особенно привлекала Богаевского. Реально существовавшая страна в то же время была почти мифической. Она стала для художника Землёй вообще, стихией Земли. Землёй, которую можно включить в своё мироздание. У созданной Богаевским Киммерии свои приметы. Основа её пейзажа — ландшафты юго-восточного Крыма. «Коктебель — моя святая земля, потому что я нигде не видел, чтобы лицо земли было так полно и значительно выражено, как в Коктебеле», — писал он. «Лицо земли» сопрягалось для него с историей земли, со следами, которые оставило на ней время. И он, и Волошин — оба считали, что среднерусский пейзаж не историчен, так как его определяет растительный ландшафт, круговорот времён года. «Макс всегда горячо возмущался, — будет вспоминать впоследствии Богаевский, — когда кто-нибудь в его присутствии начинал превозносить природу или пейзаж России в ущерб нашей — крымской, и всегда в этом случае упирал на то, что какое же лицо земли можно видеть в России, когда оно ежегодно, из

века в век, зарастает щетиной лесов... О каком лице земли можно говорить, когда не видно ни складок, ни морщин его, ни упругих мускулов холмов, ни костяка гор». Напротив, в Крыму лёгкий травянистый покров и невысокие редкие кустарники только подчёркивали очертания гор, к тому же они быстро рыжели, приникали к земле, сливаясь с нею цветом, и тёмные скалы уже безраздельно царили на фоне синего неба. «Это архитектурный пейзаж!» — восклицал Богаевский.

Таким он и воссоздавал его в полотнах — в чём-то реальным, в чём-то гиперболизированным, преображённым воображением, но непременно архитектурным, словно обузданным логикой мышления художника. «Сосредоточенность и теснота зубчатых скал, а рядом широта степных равнин и мреющие дали стиху разбег, а мысли меру дали», — писал о своей поэзии Волошин. То же самое мог бы сказать о своей живописи Богаевский.

Горы, громоздящиеся, как вулканические извержения, холмистые побережья, покрытые валунами, пустыри с редкими деревьями, рыжие скалы и — пришедшее из первых его крымских картин — раскалённое гигантское солнце. «Богаевский видит в природе окаменелость и по-прежнему превращает в камень всё, чем залюбовывается его глаз: леса и пустыни, горы, облака, волны... Камни, похожие на сонные серые чудовища, притаившиеся в тишине безлюдия, — мёртвое великолепие окаменелых форм в розовом пожаре закатов, в зелёном серебре лунных сияний», — пишет, рецензируя выставку «Нового общества художников», в 1905 году Сергей Маковский.

Это — один из первых печатных отзывов о его искусстве. Действительно, в полотнах Богаевского немало патетического и даже трагедийного. Что ж! И природу юго-восточного Крыма никак не назовёшь радостной! И всё-таки в них уже нет той унылой безнадежности, что была свойственна «Древней крепости» или «Старому городу». В тех картинах говорилось о гибели племён и цивилизаций; здесь — о земле, в складках и изгибах своих хранящей память о прошедших по ней народах.

Напряжённейшая работа (каждый день по этюду, порой по два, отдых только во время еды) прерывается неожиданно и насильственно: художника призвали на действительную службу в армию — в это время шла русско-японская война — и прикомандировали к Керченскому батальону. «Держал себя, как всегда, с величайшим достоинством, — свидетельствует художница А. М. Петрова, — ни жалоб, ни бесполезных сетований. А оторвали от самой горячей работы. Только крякнул»¹⁴.

Осень и зима 1904 года, весь 1905-й, добрая половина 1906-го — как ни держись перед другими, а два года потеряны, начисто вычеркнуты из жизни. Но Богаевский не сдаётся. Рисует цветными карандашами, тушью, акварелью, пишет кое-что по памяти, делает наброски к задуманным картинам. День расставания с военной службой — самый радостный день за все эти годы. «Вновь свободный, вольный художник! Сегодня снимаю свой блестящий мундир и свой меч прячу в шкаф — пусть там ржавеет во славу мирного труда»¹⁵, — пишет он Кандаурову. «Ржавеет меч», висит в шкафу забытый мундир, Богаевский рисует и пишет. Идут в дело и исполненные в армии рисунки: часть из них впоследствии станет иллюстрациями к сборнику стихов Волошина, часть будет использована в работе над полотнами «Солнце», «Берег моря», «Звезда Полюнь» («Богаевский пишет поразительную и сумасшедшую картину: город, над которым зеленоватая комета, освещающая всё небо; от неё веет чумой и страшным судом», — сообщает Волошин своей жене Маргарите Сабашниковой) и «Жертвенники».

Мотив рисунка, послужившего основой для «Жертвенников», вполне реален, это натурная зарисовка горы Тепе-Кермен. Но Богаевский не удовлетворяется натурной композицией — «художник — не фотограф действительности, а творец образов и искатель при-

¹⁴ Письмо А. М. Петровой М. А. Волошину от 5/XI 1904 г. ИРЛИ, Пушкинский Дом, фонд Волошина.

¹⁵ Письмо Богаевского К. В. Кандаурову от 25/VI 1906 г. ЦГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 25.

роды» — и начинает перестраивать её по-своему. Рисует три почти равновеликие покатые вершины, сухую, поросшую полынью землю у подножия их. Затем меняет форму гор, вытягивает их, делает несколько похожими на пирамиды, кладёт перед ними огромные голые камни-валуны; и горы, и камни нарисованы широко, обобщённо, только сосна, растущая между камней, ещё натурна. Третий вариант рисунка много наряднее, праздничнее: сосну заменяет айлант — завезённое в Феодосию из Средиземноморья дерево с множеством разветвляющихся стволов и большими резными листьями (впоследствии оно войдёт во многие картины и акварели художника); айлант более влаголюбив, чем сосна, он не растёт на каменистой почве, и Богаевский убирает валуны, рисуя на их месте кустарники: на этом листе и горы становятся декоративными, вершины их расположены в виде гигантского трилистника. Но и этот лист вскоре отброшен в сторону — Богаевский отказывается от горного трилистника, рисует суровые угрюмые скалы, пейзаж, оживлённый лишь изысканностью айлантов да блеском воды у подножий. В пятом варианте горы похожи на вулканы, это сходство дополняет облако, нависающее над одной из вершин дымной спиралью; деревья отступают от центра, теперь они лишь обрамляют горы, показывают масштаб их. И вот, наконец, картина: горы, похожие на жертвенники и на вулканы одновременно — словно потоки лавы кристаллизуются в фантастические вершины, курящиеся и поднимающиеся к небу думы, — «пределы скорбные неведомой страны, заливы гулкие земли глухой и древней». И ещё — сосны, такие высокие и всё же маленькие, по сравнению с горами; в последнюю минуту Богаевский предпочёл строгость и привычность сосен нарядности айлантов.

От натуральных зарисовок Тепе-Кермена — к космогоническому пейзажу, в котором природные стихии выявлены, будто в процессе геологического становления. Реальному по своей сути, но настолько обобщённому, что он становится не только картиной природы, но и картиной жизни планеты. Богаевский-историк не пытается реставрировать ушедшее, но само время становится героем его «Жертвенников». Время — как субстанция, как постоянство свершаемости, неизбежность движения мирового жизненного потока.

Его полотна выставляют в Петербурге, Париже, Берлине, Вене, Мюнхене, Лондоне, Лейпциге. «Картины Богаевского — это самое полное и самое законченное из всего, что создала русская живопись за этот год», — пристрастно настаивает Волошин. Из Петербурга приходит письмо от Рылова, дорогого друга Аркаши, тот пишет, что наибольшим признанием публики пользуются портреты Головина и пейзажи Богаевского. И ещё одна весть из столицы: «Картины ваши всё очень хвалит Куинджи, хоть и говорит, что вы отошли в сторону от его направления, но всё, что вы делаете — “это хорошо”. Он даже просил весь, когда подошёл к вашим произведениям». Весть, может быть, самая радостная для сердца Константина Фёдоровича.

ИТАЛИЯ, ПОХОЖАЯ НА КРЫМ

«Я женюсь и на новый лад настраиваю свою жизнь. Надоело и не под силу уже стало мне угрюмое одиночество на манер слепого крота в норе без света, без воздуха»¹⁶, — пишет Богаевский Кандаурову 8 апреля 1906 года. За немногими этими словами — история большой и долгой любви к Жозефине Дуранте, девушке удивительной душевной мягкости и изящной, тонкой красоты. С точёными чертами лица и фиалковыми лучащимися глазами, о которых вспоминают все, знавшие её, небольшого роста, она казалась высокой из-за стройности и лёгкости; прекрасно образованная, свободно говорила на нескольких языках, превосходно играла на фортепиано, интересовалась историей и литературой; искренне любящая искусство, серьёзно, восторженно и бережно относилась к творчеству Богаевского.

Собственно, Константин Фёдорович знал её с детства: она была дочерью Густава Антоновича Дуранте, к которому Иван Егорович возил мальчика в Кенегез. Они встречались на детских праздниках в доме Айвазовского да и в доме самих Шмиттов: Жозефина, Финочка, была крестницей Софьи Антоновны. У неё не ладилось с арифметикой, и Костя помогал ей, решал задачи, а она в это время поедала сладости, которыми щедро наделяли их тётушки. «Я всё одна съедала, — вспоминала она в старости, — а он только улыбался». С возрастом пришло отчуждение: Дуранте, отдалённые потомки генуэзских консулов в Феодосии, гордились своим происхождением и ещё более отдалённым, почти что мифическим, родством, в которое они, однако, свято верили — с Данте, также принадлежавшим к роду Дуранте. Кроме того, они были богатыми людьми, наследство же Ивана Егоровича лишь обеспечивало спокойную жизнь многочисленного старушечьего клана, и Константин Фёдорович издали поглядывал на блестящее ландо, в котором ездила по городу Жозефина с сёстрами и братьями. Только теперь, когда к нему пришла известность, Дуранте благословили их брак, рискнули: кому, как не потомкам Данте, полагалось верить в силу искусства?

Свадьбу отпраздновали в тесном, почти семейном кругу; венчались в старинной, знаменитой своей архитектурой церкви. Феодосийский старожил Г. Е. Тимашов рассказывает, что церковь эта уже не действовала, и её специально открывали и окуривали ладаном ради этого венчания.

Богаевский был счастлив. «У меня верный друг и товарищ в жизни — моя жена, и с нею всё как-то скорее идёт, и работаешь за двоих. Вокруг меня всегда спасительная тишина, нет легкомысленной ненужной суеты жизни (что я замечаю кое у кого из моих друзей). И время так хорошо заполнено, и жизнь от того так полна и не напрасна»¹⁷. Тишина нарушалась только музыкой — иногда итальянской, с пением (в семье Дуранте не только пели, но и говорили по-итальянски), но чаще немецкой, классической: Жозефина Густавовна играла любимых композиторов художника — Баха, Бетховена. «Это бог в музыке», — говорил Константин Фёдорович о Бетховене, «это точно длинный, умный разговор» — о фугах Баха.

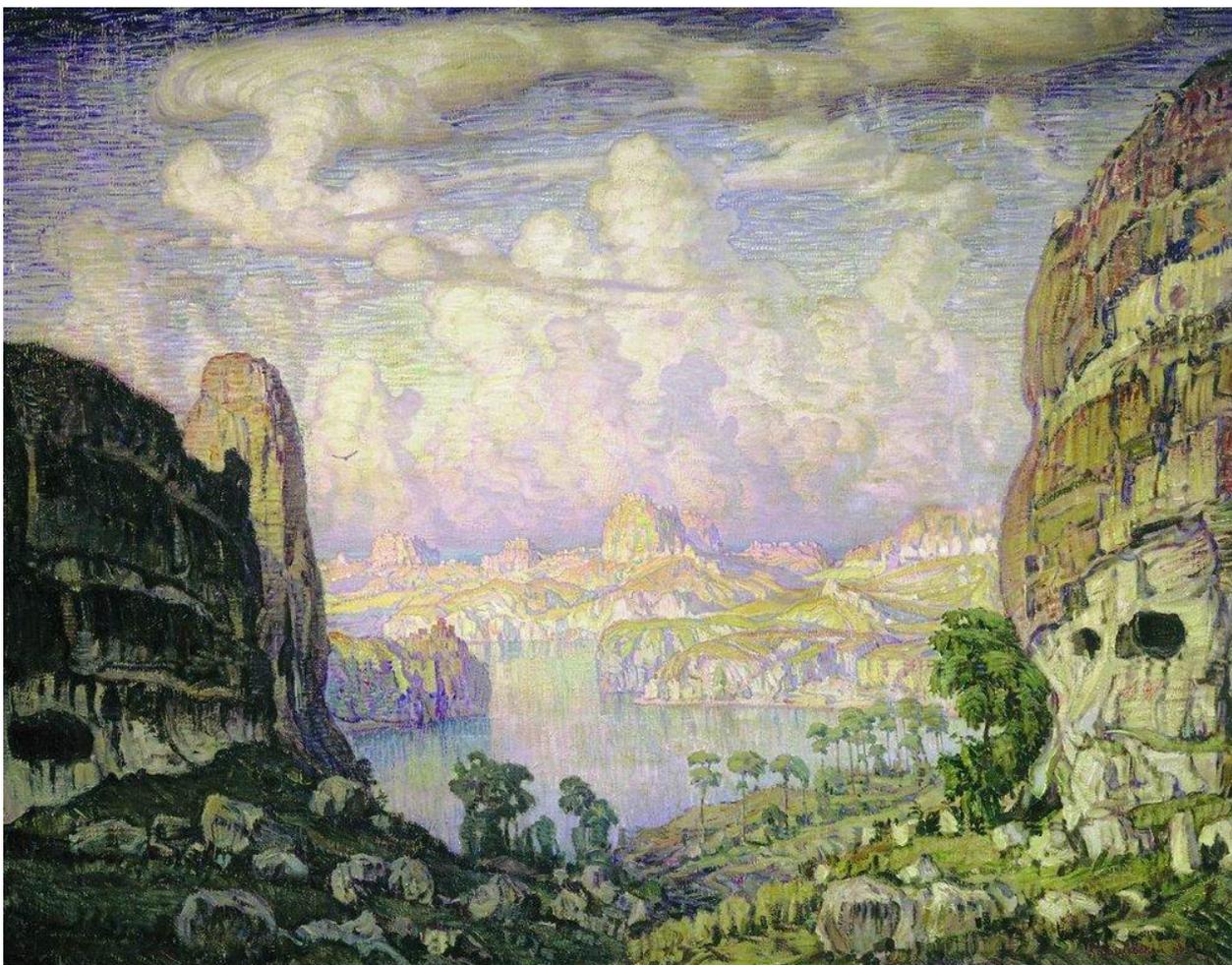
«В то время, как я пишу тебе, — сообщает Богаевский Рылову, — моя жена разбирает сонаты Бетховена. Торжественная мелодия звучит в моей просторной и гулкой мастерской. В тёмном углу стоит начатый сегодня холст. Звуки музыки увлекают фантазию куда-то в далёкие неведомые страны и хочется сделать, написать нечто большое, грандиозное и торжественное, как бетховенская мелодия... Тут в тишине и полной отдалённости от остального мира я провожу свои лучшие минуты. Здесь я свободен беспредельно, а рабо-

¹⁶ Письмо К. Ф. Богаевского К. В. Кандаурову от 8/IV 1906 г. ЦГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 25, л. 2.

¹⁷ Письмо К. Ф. Богаевского А. А. Рылову, декабрь 1907 г. Архив ГРМ, ф. 49, ед. хр. 12, л. 2.

тать и не чувствовать себя ничем связанным — это настоящее счастье». Мастерская эта перестроена из старинного хлебного амбара, сам Константин Фёдорович принимал деятельное участие в перестройке: стругал вместе с плотниками, лазал по высоким балкам, налаживая крышу.

Рядом с мастерской, в том же саду, дом — тесный и радостный мир в мире, жизнь, сосредоточенная на пологом зелёном склоне. Впрочем, Константин Фёдорович мечтает расширить его границы, собирается в путешествие по Европе, хочет внимательно посмотреть художников средневековья и Возрождения, познакомиться с искусством античности. Мечты обгоняют время: через год-два после Европы Богаевские надеются съездить в Египет, а затем и в Южную Америку, которая представляется художнику сказочным континентом, воплощённым раем.



6. Южная страна. Пещерный город. 1908

Он даже делает попытку заработать заказными портретами. Пишет портрет сестры французского консула Бертран Вильбюшо; ежедневно к нему в мастерскую приходит позировать красивая, очень высокая женщина, на голову выше Константина Фёдоровича; «*mon petit maître*» — называет она его. Сперва портрет вызывает недоумение — заказчицу смущает монохромность синей гаммы, но потом она примиряется с замыслом живописца. Кончается эта история тем, что Богаевские дают торжественный прощальный обед — мадам Вильбюшо увозит портрет в Париж, и остаются с таким малым заработком, что Константин Фёдорович навсегда зарекается от подобной работы.

Конечно, семья Дуранте могла бы отправить молодожёнов на свои средства, в конце концов Жозефине пора побывать на родине предков, поглядеть на фамильный замок в

Генуе, но Богаевский горд и щепетилен, он не возьмёт денег. Но вот ему улыбается удача: за одну из выставленных в Москве картин он получает премию имени Е. Поленовой, 600 рублей, другую, почти за такую же сумму, покупает Третьяковская галерея. Он чувствует себя миллионером. Уверяет, что он теперь, на манер табачного фабриканта Стамболи, подаёт феодосийцам уже не всю руку, а только два пальца. Радует: «Я могу теперь в Италии сидеть спокойно полгода и есть макароны».



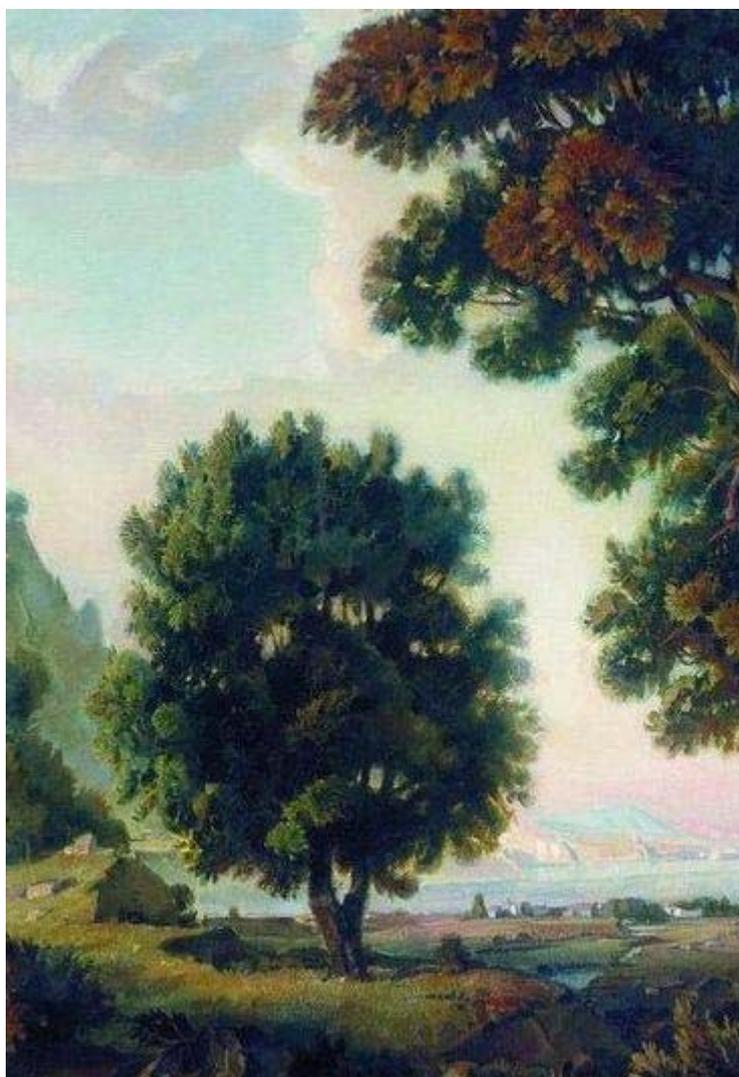
7. Героический пейзаж. 1910

Маршрут намечен заранее: Германия, Италия, Греция, Палестина. Италии — львиную долю времени: уже добрых полгода Константин Фёдорович каждый вечер читает об итальянских художниках и музеях: «Изучаю Италию и её искусство по монографиям, которые выписываю из-за границы, так что надеюсь обходиться там без услуг гидов». В декабре 1908 года Богаевские — в Берлине, оттуда начнут они листать книгу своего путешествия. Берлин, Дрезден (Константина Фёдоровича невозможно оторвать от полотен старых мастеров), Нюрнберг — туда едут ради готической архитектуры и витражей («как таинственные, великолепны и красочны старинные храмы с цветными, как поэма, окнами») и дома Дюрера. Мюнхен. Пинакотека. И ещё «Кольцо Нибелунгов». Четыре дня в Мюнхене — четыре вечера в опере; оба впитывают в себя каждый звук; Жозефине Густавовне предстоит не раз проиграть всего Вагнера в Феодосии.

Венеция («очаровательная, воздушная и призрачная, как мечта») встретила их дождём. Площадь св. Марка оказалась залитой так, что в ней, как в озере, отражались арки Прокураций и могучая кампанила. «А вдруг всё это окажется сном?» — вздыхал Богаевский. Они бродили возле белых и розовых дворцов, рассматривали знаменитые бронзовые часы-колокол, по лестнице Гигантов поднимались во Дворец дождей, блуждали лабиринтом венецианских переулков и мелких каналов. Но самые долгие и драгоценные часы их проходили в картинных галереях или полутёмных церквах перед полотнами Карпаччо и Тинторетто. Богаевский восхищался романтическим очарованием рыцарских сцен и

пейзажей Карпаччо, мощью композиции и изысканностью колорита Тинторетто. «До того паскудной кажется после них собственная мазня!» — писал он. И однажды взорвался: «Пусть лучше глаза мои ослепнут и руки отсохнут, если я начну опять плодить такие картины... какие я послал в этом году в Петербург, в Салон!»¹⁸

Из Венеции ездили на четыре дня в Верону, на два — в Падую, смотреть Джотто, побывали в других старинных городах, «битком набитых искусством Возрождения», посетили Геную, Неаполь, Сиену, подолгу жили во Флоренции и в Риме. Сперва смотрели подряд всех художников, потом — ещё, ещё и ещё раз избранных: Мантенью, Гоццоли, Боттичелли («Можно с ума спянуть от одного Боттичелли!»), Микеланджело («Фрески Сикстинской капеллы — это самая высшая ступень, на которую поднималась когда-либо живопись»), Липпи. Впоследствии Богаевский выучит наизусть переведённую Блоком эпиграфическую надпись на могильной плите Липпи: «Здесь я покоюсь, Филипп, живописец навеки бессмертный, дивная прелесть моей кисти — у всех на устах. Душу умел я вдохнуть искусными пальцами — в краски, Набожных души умел — голосом бога смутить. Даже природа сама, на мои заглядевшись созданья, принуждена меня звать мастером равным себе...»



8. Крымский пейзаж. 1930. Фрагмент

¹⁸ Письмо К. Ф. Богаевского К. В. Кандаурову, март 1909 г., ЦГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 25, л. 99.

Утомившись в Сикстинской капелле, он шёл к римским руинам — «на них тишина и безмолвие, птицы поют, бегают ящерицы по мраморной облицовке Капитолия, всюду пышно растёт весенняя трава». Первое время впечатления от природы ослепляли так же, как впечатления от искусства — лавр у упавшей колонны, запах мяты и бегонии, белый полуденный зной, золотое сияние заката, сверкающая синь неба. Но промелькнули два, три, четыре месяца, и он начал тосковать по Крыму. Рим, наводнённый ордами англичан и немцев, стал казаться слишком шумным и многолюдным, еда — чужой и невкусной, вино — кислым; Богаевский предвкушает в России «селёдку и водочку — страсть как стосковалась душа моя по этой радости!» Да и природа уже не радует по-прежнему, и в Палестину уже не тянет. В Греции проводят считанные дни — альбомы с зарисовками помогут ему потом восстановить их в памяти. Домой, домой!

В Пирее — невысокие оливы с тусклой, припудренной листвой; в Пирее — маленькие кофейни, в которых чёрный кофе пьют с ледяной водой; женщины, несущие воду почти в античных амфорах. В Пирее Богаевские садятся на пароход, он идёт в Ялту — переливчатая вода радужной пеной струится за кормой. 12 мая 1909 года они в Феодосии. Каким счастливым был день, когда начиналось их путешествие. Каким счастливым стал день возвращения в свой дом! «Как я счастлив был, когда опять увидел свой родной Крым, берега Судака, Коктебеля и пустынные горы Феодосии!» И — как подведение итогов: «Моя мастерская мне кажется прекраснее всех галерей и музеев!» Можно было натянуть холст, сопоставить увиденное и пережитое, можно было писать, думать.

Ещё до путешествия, возможно, потому, что он испытывал полное, всезахватывающее счастье, Богаевский отказался от патетически-суровых полотен и стал писать светлые, радостные — в прозрачном утреннем свете, в осиянных полуденными лучами зеркалах озёр и морей, в обступающих их зелёных деревьях воплощал он свою мечту о первозданной красоте мира. Перед путешествием самыми близкими ему художниками были французские живописцы XVII века Пуссен и Лоррен. В Пуссене его привлекали эпическая мощь и величие изображаемых им пейзажей, единство и соразмерность всех частей композиции, ясность и пластическая выразительность рисунка, колористическая гармония чистых тонов. Ему импонировало, что Пуссен, будучи первым живописцем Людовика XIII и официально признанным главой национальной художественной школы, отказался от богатства и почестей и покинул двор ради уединённой, почти аскетической жизни в Италии. У Лоррена ему нравилось удивительное чувство света, служащего объединяющим началом композиции, его увлечение руинами античных храмов и колоннад, умение сочетать эти воспоминания о прошлом человечества с пышным великолепием природы. Оба художника преклонялись перед гармонией и красотой, царящими в природе, оба идеализировали и одухотворяли её, стараясь показать вечные законы мироздания.

Под воздействием Пуссена и Лоррена написаны Богаевским «Тропический пейзаж. Пальмы» и «Южная страна. Пещерный город» — обе в 1908 году. «Пишу сейчас большую картину, долженствующую изображать южный героический пейзаж в неведомой стране, замки на земле и на небе, тихое озеро, а может быть, и море, справа и слева по бокам картины утёсы, вдалеке парит орёл, который должен чувствовать себя единственным владыкой и царём всей страны, расстилающейся под его крыльями», — объяснял он замысел «Южной страны» Кандаурову. В обеих картинах всё залито светом: серебристым в «Южной стране» (солнце окрашивает бледным золотом небо и воды лагуны), пронизанным синеватым свечением в «Тропическом пейзаже» — здесь лучи солнца проникают повсюду и так могучи, что, кажется, из них образуются и деревья, и дальние камни. Солнце одновременно и тот источник животворящих сил, который писали Пуссен и Лоррен, и то неистовое, всепроникающее светило, которое славил Волошин: «Ты, Ликей! Ты, Фойбос!

Здесь ты, близко! Знойный гнев, Эйос, твой велик! Отрок-бог! Из Солнечного диска мне яви сверкающий свой лик...»

Отправляясь в путешествие, Богаевский знал: он снова едет учиться. «Италия мне во многом поможет», «чувствую, как важно то, что я здесь, в Италии» — беспрестанно повторяет он в письмах. Италию любили, в ней постоянно жили его боги — Пуссен и Лоррен. И сам он сперва беззаветно влюбился в благословенную землю. Но, пожив на ней подольше, он вдруг открыл, что Италия удивительно похожа на Крым: «иной пейзаж совсем переносит тебя в Крым, только воздух более серебристый и с дымкой». Это открытие было принципиально важным для Богаевского — оно словно подтверждало всё, что он искал, к чему стремился в своих поисках. «Мне становится понятным, — скажет он впоследствии, — моё пристрастие к классическому пейзажу Лоррена и Пуссена, элементы этого пейзажа в Крыму те же, что в Италии и Греции, а культурная связь Крыма с этими странами с давних времён оставила на здешней почве свои многочисленные следы в виде курганов, греческих погребений, остатков стен и башен Генуи и Византии».

Из Италии он привёз влюблённость в Мантенью, «стального» рисовальщика, вводившего в свои картины самые романтические элементы итальянского пейзажа. Вьющиеся по горам дороги (издали эти горы кажутся почти пирамидальными), венчающие горные вершины замки, крепости, обтекающие лепящиеся на горных склонах города. В 1910 году Богаевский напишет пейзаж с красно-бурыми скалами и голубовато-сиреневыми далями, который назовёт «Подражание Мантенье» или «Воспоминание о Мантенье». Новое увлечение, новый духовный вождь, как предполагал Волошин? Пожалуй, нет. Увлечение Мантеньей не исключает старые идеалы, но углубляет их. И Мантенья, и Лоррен, и Пуссен — звенья единой цепи: все они одухотворяют и идеализируют природу, изображают её спокойно-величавой, далёкой от человеческой суеты, все они варьируют одни и те же излюбленные мотивы и темы. Так будет отныне и у Богаевского.

Путешествуя, он всматривался во всё широко открытыми глазами, впитывая всё, что могло обогатить его живопись. Всё, вплоть до нежной нарядности старинных тканей — их колористический строй войдёт в его «гобеленовые» полотна. В Мантенье он приметит не только романтичность пейзажа, но и глубинность пространства, и понимание света как активного вспомогательного средства для трактовки объёмов — впервые после поездки в Италию они выявятся в его картинах с такой отчётливостью. У Боттичелли будет всматриваться в гибкую подвижность линий, таких правдивых и вместе с тем полностью подчинённых творческой воле художника, восхитится прозрачностью и тонкостью его красок: «Как он лёгок в краске и как он понимает воздух!..» Шаг за шагом, размышляя о классической форме, будет идти Богаевский к соединению конкретной природы и отвлечённого идеала, стараясь, чтобы большие идеи старого искусства по-новому зазвучали в его произведениях.

Одержимый страстью к совершенству формы, он превыше всего ставил композиционное мастерство — только скомпонованная и выверенная разумом картина для него была «вещью». Работа над ней начиналась с отбора тех элементов пейзажа, которые достойны войти и войдут в полотно. «В композиции не всё правда, — писал он, — не всё натура, какую мы, например, видим, когда пристально всматриваемся в природу, замечаем чуть ли не каждый листок на дереве или каждую трещину в скале. В работе над картиной художник часто принуждён прибавлять и убавлять то, что ему кажется необходимым для наиболее яркого выявления образа... Конечно, переделки и отступления от природы не должны быть случайными, произвольными, искажающими форму и ломающими законы природы». Сочиняя полотно, зачастую прибегал к классической композиции, с условными планами, с деревьями, служащими кулисами, за которыми раскрывается пейзаж. Следил за строгостью чередования этих планов, за симметрией распределения масс, за ритмиче-

скими повторами форм, за гармонией красок, объединённых общим серебристым или бронзово-золотистым тоном.

Современники восхищались живописной роскошью его неба — зелёного с розоватыми и золотистыми облаками, поэтичностью, мечтательностью и возвышенностью его картин. Его пейзажи уводили в удивительный и чуть-чуть таинственный мир («В них и Киммерия, уже немного преображённая Италией, и Италия, увиденная из сумрака киммерийских далей», — завидовал Волошин). Могучим дыханием земли, светозарным праздником солнечных восходов и закатов веяло от них. «Таинственно, фантастично и в то же время воздушно, как сон», — писал о них Рылов. И вновь подтверждал это мнение в письме к Кандаурову: «Когда он (Богаевский), бывало, показывал мне свои картины одну за другой, мне казалось, что я слышу рассказы путешественников или старых моряков о сказочных, далёких странах, которые видят только они одни и больше никто из людей нашего времени».

Богаевский не соглашался с оценкой Рылова, считал, что он пишет обыденно, не в силах ни оторваться от реальности, ни найти точную грань между натурой и идеалом: «Отчего это так возможно в музыке, где звуки не похожи на всё, что вокруг нас, и отчего это так невероятно трудно в живописи?» Он сам лучше всех знал свои слабости: иногда перегруженность композиций, порой чрезмерную изысканность, почти рафинированность их. Но современники дружно не замечали недостатков. Обаяние полотен Богаевского было так велико, что в квартиру Кандаурова, ведавшего «московскими делами» Константина Фёдоровича, началось настоящее паломничество. Особенно усердствовали студенты художественных училищ — небольшая квартира Константина Васильевича, сплошь заставленная полотнами и акварелями, вмещала всего нескольких посетителей, и студенты терпеливо стояли в очереди, составляли списки, заранее распределяя часы и дни. В неделю к Кандаурову приходило до ста двадцати человек. Некоторые, подсобрав деньжонок, покупали небольшие акварели («люди занимают деньги, чтобы только купить акварель Богаевского и со страхом идут ко мне на квартиру», — гордился Кандауров), несколько акварелей ушло в Училище живописи, ваяния и зодчества — в акварельном классе они служили образцами. «В противоположность обычным для Москвы влияниям Матисса, Сезанна и Ван Гога, — отмечал, рецензируя выставку ученических работ в «Утре России», Волошин, — здесь можно уловить влияние Менара, Мориса Дени и Богаевского».

Его полотна привлекали ценителей искусства — одно из них купил известный коллекционер Гиршман, к другому приценивалась художница Ламанова, законодательница моды. «Сегодня были у меня Серов и Остроухов, — сообщал Кандауров, — и взяли “Подражанье Мантенье” и самую большую акварель. Серов был и раньше в восторге от акварелей и особенно от “Мантеньи”»¹⁹. «Воспоминание о Мантенье» понравилось и Грабарю: «Был Грабарь, и то, что он говорил, не хочу писать, чтобы Вы не возгордились... Только просил Вам посоветовать более серьёзно отнестись к архитектуре и особенно к колоннам, у которых грешит пропорция и рисунок. Всё остальное выше похвал!»²⁰.

Работы Богаевского хвалили Бакст и Сомов, Кустодиев и Голубкина, Добужинский и Щусев, Станиславский и блестящий знаток живописи Муратов — впоследствии, закончив книгу «Образы Италии», он попросит у Кандаурова адрес Богаевского, чтобы послать свой труд лично. Отрицательно отозвался о них только Бенуа, да половинчатую позицию занял художественный критик Сергей Маковский: обвиняя художника в «красивости... композиций, заимствованной из историко-художественных воспоминаний», в «навязчивых реминисценциях», он в то же время называл Богаевского «подлинным и большим талантом», от которого зритель «вправе ждать вдохновенных неожиданностей».

¹⁹ Письмо К. В. Кандаурова К. Ф. Богаевскому от 13/X 1910 г. ЦГАЛИ, ф. 700, оп. 1, ед. хр. 46, л. 26.

²⁰ Письмо К. В. Кандаурова К. Ф. Богаевскому от 8/X 1910 г. ЦГАЛИ, ф. 700, оп. 1, ед. хр. 46, л. 23, 24.

Семья Дуранте могла быть довольна: зять становился знаменитым, вокруг него звучал целый хор восторженных голосов. И только одного голоса уже не суждено было услышать Константину Фёдоровичу — в июле 1910 года умер Архип Иванович Куинджи. В Ялте слёг в номере гостиницы с таким сердечным приступом, что слетевшимся к нему ученикам запретили даже посещать его, чтобы не тревожить. Химона поселился в соседнем номере, не спал ночами, стараясь услышать, не стонет ли Куинджи. Через несколько дней в Крым примчалась Вера Леонтьевна, повезла мужа в Петербург, старалась сделать всё, окружила его лучшими врачами, но спасти его оказалось уже невозможно. Гроб несли на руках до самого кладбища, могильный холм завалили венками, на лентах которых чаще всего повторялось лишь два слова: «Архипу Ивановичу».

Получив телеграмму от Рериха — Куинджи звал учеников повидаться перед смертью, — Богаевский кинулся в Петербург. Поехал один: кто-то заболел, у другого оказались неотложные дела, но для Константина Фёдоровича не было дела, более важного и неотложного. Обычно медлительный, подолгу готовящийся к любому отъезду, уехал в тот же день, как получил телеграмму. «Он умирал, как Прометей, — рассказывал Богаевский потом Кандаурову и Грабарю. — У него было сознание всего... Иногда кричал: да знаете ли, кто умирает? Ведь Куинджи умирает... Поди раствори балкон, крикни им, что Куинджи умирает...»

Рассказ этот зафиксировал Волошин. В эти годы Максимилиан Александрович много занимался художественной критикой, писал о Сарьяне, Голубкиной, Борисове-Мусатове, но больше всего — о Богаевском. Искал истоки его искусства в истории и природе Крыма-Киммерии — «его душа сложилась соответственно её холмам и долинам». Задумывался над развитием его творческой мысли: от «трагедии Земли» к «Золотому веку» и наконец к «успокоенной эпической полноте» — таким видит Волошин путь живописца. Статья «Константин Богаевский» до сих пор может считаться основополагающей — Волошин изучает живописную манеру художника, первым называет имена его учителей: Клода Лоррена и Мантенью. В другой статье «Архаизм в русской живописи» он сравнивает Богаевского с другими художниками-архаистами: Рерихом и Бакстом. Вернее, Максимилиан Александрович насмешливо отмахивается от Бакста, говоря, что он «напоминает любителя археологии, который... толкует тайны женского туалета древних вавилонянок и карфагенянок», и сопоставляет только двоих: «утончённого» Богаевского и «глыбистого» Рериха. Оба пишут суровую и простую землю, оба умеют передать дух, атмосферу прошлого.

Волошин ищет место Богаевского в ряду современников. Г. Петров, критик «Русского слова», — среди предшественников. В статье «Певцы Киммерии» он говорит о Богаевском как о художнике, соизмеримом с Айвазовским и Куинджи — «многогранную красоту Киммерии счастливо поделили три киммерийских таланта». «Айвазовский, — пишет Петров, — взял красоту моря, мощь и ширь водной глади. А. Куинджи пленился красотой лунных сияний. Ученик А. Куинджи, восходящее светило живописи К. Богаевский остановился на обожжённом, изборождённом шрамами, ссадинами и морщинами лице киммерийской земли... Пустынные, голые, выжженно-бурые горы Киммерии для киммерийца Богаевского то же, чем были иероглифы Египта для Шамполиона. До Шамполиона иероглифы были какими-то странными, бессмысленными, непонятными каракулями, а подошёл к ним Шамполион, и они осмыслились, заговорили, поведали тайны седой древности...»

«БЛАГОСЛОВИ СВОЙ СИНИЙ ОКОЁМ»

«Мы, чужеземцы дали невосковой, широкий миновали вход, и дверь с дощечкой “Богаевский”, и над крыльцом зелёный свод. Внутри, как за стенами храма, царил божественный покой, и синие светились рамы у вашей чистой мастерской» — писала художница Оболенская. И действительно, Богаевский вводил гостей в мастерскую, как вводил бы в храм: обычно быстрый и лёгкий шаг его замедлялся, делался размеренно-торжественным, маленькая щуплая фигурка словно вырастала, голова победно поднималась, усы топорщились («он тщательно ухаживал за своими усами, гордился ими как признаком мужской авантюриности», — добродушно усмехнётся много лет спустя С. В. Шервинский).

Мастерская была просторной, высокой, с огромным окном на север, она не знала капризов и всполохов солнечных лучей, берегла постоянный, ровный свет. Богаевский оставил её старинными вещами — резными бюро и шкафчиками, креслами на тяжёлых «львиных» ножках, коллекцией флорентийского фаянса и венецианского стекла. Один из её углов занимали татарские чадры, вышитые серебром и золотом. Каждый, кто попадал в мастерскую, непременно отмечал: везде, в любой мелочи чувствовались вкус и рука художника.

На стенах — несколько акварелей Волошина, два-три своих полотна, репродукции «Лебедя» Врубеля и «Водоёма» Борисова-Мусатова — Богаевский восхищался этими произведениями. На стеллажах — книги о Тициане, Ватто, Гольбейне, Пиранези, Франсе Хальсе, Фрагонаре, он получал их из Москвы от Кандаурова, выписывал из-за границы. Константин Фёдорович с удовольствием показывал гостям и коллекции, и книги, бывал неизменно приветлив и внимателен к каждому. Вот только застать его можно было далеко не всегда. «Надо четыре раза заходить, чтобы один раз застать его дома», — сокрушался феодосиец Хрустачев.

Не только Феодосия — весь юго-восточный Крым, вся земля над Понтом Эвксинским была его домом. Он охотно гостил в Шах-Мамае у Лампси, гимназического своего приятеля. Доставшееся тому от Айвазовского имение казалось оазисом в степи — под ударами ветра серебрились и шелестели тополя, с рассвета и до заката не умолкали птицы, их было так много, что порой верилось, будто их больше, чем листьев на деревьях. В Шах-Мамае художники любили встречать Новый год — в оранжерее вызревали лимоны, и ветки с золотисто-жёлтыми тугими плодами склонялись прямо над столами.

Посещал Богаевский и Латри, тот жил в Боран-Эли под Старым Крымом, тоже на наследственных землях. Михаил Пелопидович продолжал заниматься живописью («Работает над созданием нового метода сознательного изучения пейзажа, столь недостающего в наше время в этой области», — свидетельствовал Богаевский), но всё больше и больше увлекался художественной керамикой: построил небольшой завод, собственными руками сложил печь для обжига. «Гончар», — улыбался Константин Фёдорович. В 1919 году Латри уедет в Афины; работая на заводе «Керамикос», будет искать национальные истоки греческого декора, вводить в современные изделия орнаменты и рисунки с античных ваз. Затем, решив, что надо создавать единое общеевропейское искусство, перейдёт на немецкий завод, во французскую Архитектурную школу, займётся раскопками на острове Делос и наконец, в 1924 году, откроет в Париже декоративные керамические мастерские.

Но чаще всего, больше всего Богаевский бывал в «сердоликовом царстве» у Волошина: на усеянном разноцветными камешками пляже Коктебеля можно было найти и сердолики, и хризопразы, и опалы. Подолгу сидел на берегу моря, вслушиваясь в шум набегających волн, следя за скользящими на горизонте пароходами. «Благослови свой синий окоём, будь прост, как ветер, неистощим, как море, и памятью насыщен, как земля. Люби

далёкий парус корабля и песню волн, шумящих на просторе» — когда впоследствии Волошин напишет эти стихи, Константин Фёдорович признается, что, сколько бы он ни перечитывал их, они всегда воскрешают в его памяти летние месяцы 1910 – 1913 годов. Месяцы, ставшие для него воплощением света и радости.



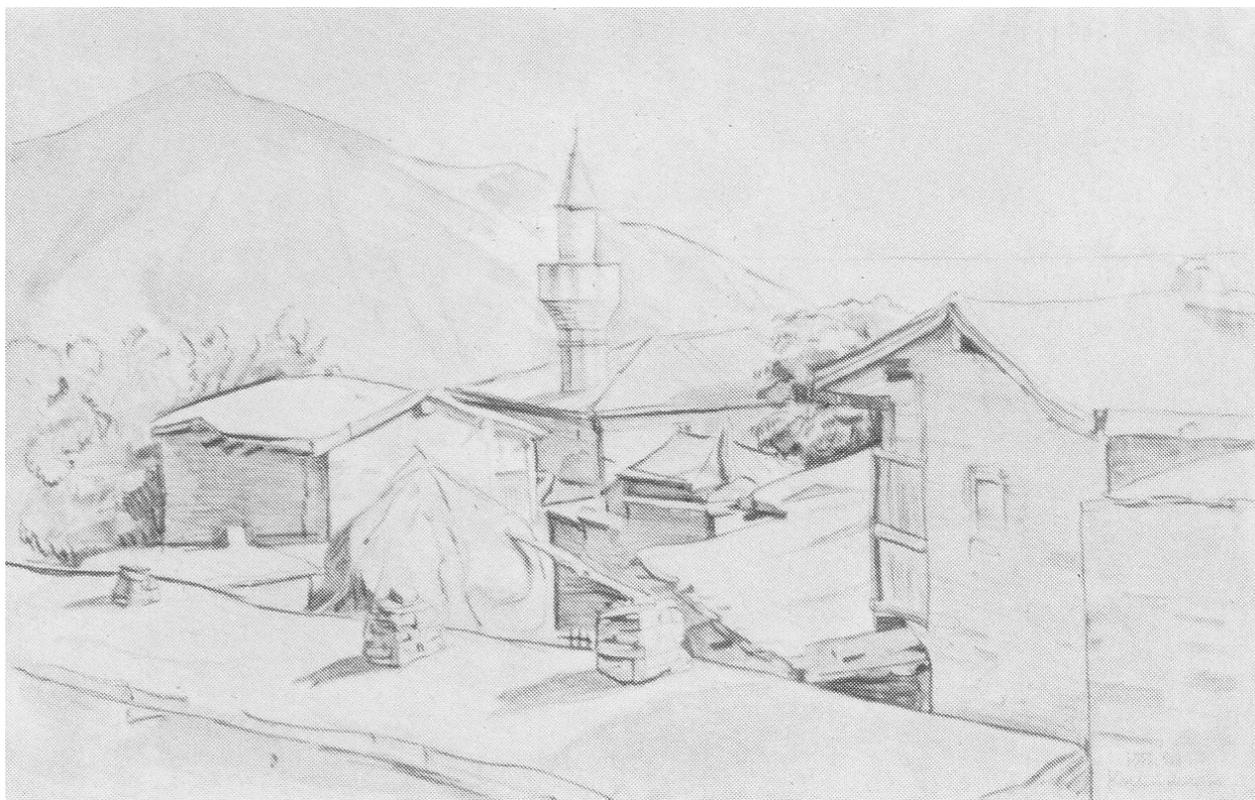
9. Осенний вечер. 1920-е гг.

В доме Волошина всегда было многолюдно, не дом — колония «для художников, поэтов, композиторов, путешественников, в общем, для бродяг в лучшем смысле слова». За стол, на который подавалась самая непритязательная, простая еда — у окрестных татар покупали сыр, овощи, баранину, виноград — садился не один десяток людей. Возглавляла его Елена Оттобальдовна, «Пра», мать Максимилиана Александровича. Седая, с гривой ниспадающих, как у Листа, волос, с орлиным профилем, она сидела в тёмно-синих татарских шароварах, в белом, вышитом серебром платье, похожем на кафтан. Рядом с ней — в такой же одежде — Поликсена Сергеевна Соловьёва, дочь знаменитого историка, сестра не менее знаменитого философа, писавшая стихи под псевдонимом Аллегро; она с нежностью относилась к Богаевскому, шуточно называла его «мазунчиком».

Наезжала из Судака Аделаида Герцык, тихая, задумчивая, отгороженная от коктейльного шума стеной глухоты, но неизменно доброжелательная; доброжелательность эта исходила и от стихов её. Появлялась за этим столом и Марина Цветаева, тогда ещё совсем молодая, начинающая. «Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черёд» — пророчила она. Здесь она встретилась с Сергеем Эфроном, своим будущим мужем, человеком, по словам Богаевского, очень нервным и импульсивным, но удивительно чистым и честным.

Дом Макса давал приют и скромной хромой учительнице Елизавете Дмитриевой, печатавшей стихи под аристократическим псевдонимом Черубина де Габриак. Журнал «Аполлон», в своё время отказавший Дмитриевой в публикации, восхищался загадочностью никогда не появлявшейся в редакции Черубины, печатал её стихи большими подборками, оформленными Лансере, — подобной чести не удостоивались ни Блок, ни Гумилёв, ни Вячеслав Иванов. Чести писать неведомую «инфанту» домогался по телефону про-

славленный портретист Константин Сомов — это служило предметом неустанных шуток в Коктебеле: Максимилиан Александрович, Макс, как его обычно называли, обожал всяческие мистификации и от души веселился — это он придумал псевдоним Дмитриевой, сочинил «царственную» биографию Черубины.



10. Деревня Козы. Мечеть. 1923

Бывали в Коктебеле и композиторы — Спендиаров, Ребиков. Спендиаров был тих, задумчив, молчалив, к роялю при людях старался не садиться. Зато Ребиков играл охотно и много — Бетховена, Рубинштейна, Листа, свои сочинения. Всегда при свечах — не касался клавиш, пока не гасили лампу. Шутил: «Рубинштейн тоже любил играть в домашней обстановке при свечах, в этом моё единственное сходство с ним, но я это сходство свято соблюдаю». Ребиков любил щегольнуть в разговоре, состязался с Максом в начитанности, сыпал цитатами из древних и современных авторов — их литературные турниры собирали множество слушателей. И всё же отношение к нему было скорее юмористическим — о его болезненной мнительности, о том, как он, чтобы не простудиться, принимает солнечные ванны через рамы с двойными стёклами, рассказывали анекдоты.

По дороге Коктебель — Феодосия звенели бубенцы, мелкой рысью бежали лошади, впряжённые в пролётки, линейки, фаэтоны; в сильную жару извозчики натягивали над пролётками тенты с помпончиками, надевали лошадям шляпы — в прорези шляп высывались уши. Почти все гости Максимилиана Александровича одновременно были гостями Константина Фёдоровича, недаром его дом называли филиалом волошинского. Гости подолгу живали в Феодосии, наводняли его дом, располагались в мастерской, смотрели полотна. Особенно долго и тщательно разглядывал их Алексей Николаевич Толстой, вёл с Богаевским раздумчивые, обстоятельные беседы об искусстве, «любил слушать, как тот тихим голосом, запинаясь от скромности, комментировал свои пейзажи» (С. Дымшиц-Толстая).



11. Пейзаж с замком. Эскиз декоративного панно. 1912

Подружился Богаевский и ещё с одним писателем — Вересаевым. Тот жил под Коктебелем, в небольшом, по-спартански обставленном доме, с неудобными, жёсткими, сколоченными самим Викентием Викентьевичем диванами и табуретками, с занимавшими львиную долю места книжными полками и глиняными горшками с сухими растениями. Он писал об умонастроениях русской интеллигенции — по свидетельству Ж. Г. Богаевской, Константин Фёдорович с интересом читал повесть «Без дороги», раскрывающую духов-

ную трагедию земского врача-народника, и «Записки врача», в которых Вересаев говорил о профессиональной этике медиков, о социальных и нравственных проблемах, встающих перед ними. «Была в нём снисходительность к чужим слабостям, культ добра и спокойная, постоянная печаль, порождаемая не столько обстоятельствами, сколько глубоким знанием людей», — писал о Вересаеве Эренбург. Умный, тактичный, неизменно доброжелательный, он занял прочное место в сердце Богаевского. С первых же месяцев знакомства он стал для щепетильного, даже несколько чопорного Константина Фёдоровича просто Викентием.



12. Феодосия. 1926

Волошин познакомил Богаевского с А. Толстым, Елпатьевским, Андреем Белым, с Бердяевым. Богаевский его — с Кандауровым, Константин Фёдорович был убеждён, что знакомство это стоит многих. И действительно, Кандауров вскоре стал общим любимцем. Особенным успехом пользовались его рассказы-воспоминания. Ярко, образно — ловили каждое его слово — Кандауров рассказывал о пожаре в Малом театре, о том, как, спасаясь от огня, прыгал со второго этажа, вспоминал о посещении театра Львом Николаевичем Толстым, уверял, что впоследствии великий писатель написал и о нём, Кандаурове. Где? А как же! Толстой писал, что все люди, живущие около искусства, воображают себя творцами, включая истопников и театральных чиновников. Вот это и есть о нём! Когда Константин Фёдорович приезжал в Коктебель «на холостяцком положении», его укладывали вместе с Константином Васильевичем в мастерской Макса, рядом со знаменитой головой египтянки: «по бокам Таиах спят Кости». В этой же мастерской он жил и с Жозефиной Густавовной; только с их приездом там всё преображалось: в углу стояли плетёные кошёлки, привезённые из Феодосии, из них вынималась лампа со стеклянным колпаком, кружевные салфеточки. Своя, не коктебельская, лампа ставилась у изголовья, по вечерам вокруг неё плыл круг света, Богаевские усаживались вдвоём, рядом — сидели «своим домом».



13. Горы. 1923

Чудесными были эти летние месяцы. Веселились, шутили. Расписали сарай, в котором предприимчивый грек устроил дешёвую кофейню, назвали её «Бубны». Чуть ли не под каждым рисунком написали шуточные стихи. Изобразили Карадаг, извергающий пламя, корабль аргонавтов, на котором плыли Пра и полуобнажённый Макс, — «шипит вулкан и плещет сажа, в землетрясенье Коктебель»; круги колбас и цибикки чая — «пью да не кончаю третью чашку чаю»; чинного господина в панаме и при галстукe — «нормальный дачник, друг природы; стыдитесь, голые уроды!» (не Богаевский ли был его прототипом?); Толстого, пишущего на стене огромными буквами: «Прохожий, стой! Я Алексей Толстой!» Этот рисунок сделала Юлия Леонидовна Оболенская, ученица Петрова-Водкина и Бакста. «Маленькая, худая, некрасивая, умная, обаятельная» (А. Цветаева), она проводила много времени с Кандауровым и Богаевским. Оба высоко ценили её как художницу («У вас, — говорил ей Константин Фёдорович, — есть эта истинная живописность мысли и чувства и вместе с тем глубокая серьёзность. И что такое искусство, вы знаете»). В эти годы между ней и Кандауровым зарождалось чувство, осветившее всю их дальнейшую жизнь.

Устраивали долгие прогулки по холмам и ущельям — на рассвете, под палящим полуденным солнцем, при закате, ночью. Непременным проводником во всех этих прогулках был Волошин. Увлечённый показом крымских красот, гордясь количеством собиравшихся вокруг него друзей, он проявлял лучшие черты своего характера: никогда ни на кого не сердился, никогда никого не осуждал. Лишь однажды, когда его назвали несерьёзным человеком, удивлённо вскинул брови: «Кто же я?» — «Вы — ребёнок и чудо». Впрочем, Е. А. Бальмонт, записавшая этот диалог, тут же оговаривается: «Похож на доброго ребёнка, но есть в нём что-то и от шарлатана, и от магнетизёра». Лёгкой иронией звучат, пожалуй, и слова Богаевского: «Макс — неуёмный бубен, такое слово выдумал Ремизов, что оно значит — бог ведает, а как будто подходит к Максусу!» Но усмешечка — усмешечкой, а

отношения их были, свидетельствует журналист Э. Миндлин, «трогательно дружественны. Какая-то взаимная нежность в их обращении друг с другом сочеталась с таким же взаимным глубоким уважением... Каждый считал друг друга своим учителем». «Мы с Максимилианом Александровичем дополняем друг друга», — любил повторять Богаевский. «Мне больше всего хочется работать рядом с ним и вместе с ним, — подтверждал Волошин. — Если мы действительно дополняем друг друга, то я горжусь этим».



14. Бахчисарай. 1925

Космическое восприятие мира, стремление насытить своё искусство философией, убеждение, что историзм неперемнная часть всякой философской системы, любовь к Крыму не только как к прекрасной, но и древней земле, хранящей в себе память веков, естественность, органичность связи с этой землей — вот что роднило их. «Я... всё время подчёркиваю почвенность киммерийской школы в отличие от туристского искусства Тавриды, начавшегося с “Волшебный край, очей отрада”», — настаивал Волошин. Оба они серьёзно и уважительно относились к искусству, всегда были готовы к взаимной дружеской услуге и, наконец, одинаково понимали нравственность. Душевная сила, то есть способность преодолевать невзгоды, ум и доброта — эти качества составляли для Богаевского формулу человеческой порядочности. «Будь он хоть Рафаэль, а как человек дрянь, то у меня не то, что друга, а просто доброго знакомого бы не было», — утверждал он. Деликатный и сдержанный, он не переносил развязности, был убеждён, что сильный обязан помогать слабому, мужчина — быть рыцарем по отношению к женщине. Когда Волошин дал пощёчину человеку, оскорбившему Дмитриеву, Богаевский безоговорочно поддержал его: «Есть подлецы, которых бьют и т. д. — и это единственный способ если не навсегда, то хоть на время проучить их как следует, другого нет. Вы поступили, что бы там ни говорили вольтерьянцы, вполне правильно».

По вечерам в доме Волошина звучали стихи. Максимилиан Александрович читал об овеянных вечерним светом холмах, об упоённых запахом лаванды долинах, о кустах, пла-

вящихся под закатными лучами, и, слушая его, все словно заново шли под золотыми потоками слепящего света — никто не умел так тонко и образно воссоздать в слове пейзаж Коктебеля.

На вопрос, в чём он чувствует себя сильнее — в поэзии или изобразительном искусстве, Волошин отвечал: «Конечно, в поэзии!» Но и художником он был подлинным — тонким, изящным, необыденным. Вновь и вновь писал он светящийся воздух Коктебеля, его море, его рыжую, растекающуюся песком, горящую горами землю. Над ней вставал сверкающий диск солнца, над ней проплывала луна, над ней клубились тучи. Под каждым пейзажем он подписывал несколько стихотворных строк — стихи замыкали ассоциативные и образные связи, каждый пейзаж выражал какое-то движение души, чувства. Учение японских синтоистов, признание равноценной красоты всего, что существует в природе, было близко и Волошину, и Богаевскому — недаром Константин Фёдорович так высоко ценил акварели Максимилиана Александровича («Есть достижения поразительные... Вижу, как я мало знаю землю, по сравнению с тобой», — писал он ему), недаром с таким захватывающим интересом слушал рассказы друга о китайской и японской эстетике.



15. Пейзаж. 1926

Но если поэты не расставались в Коктебеле со своими перьями, то и художники не складывали там карандашей и кистей. Работали иногда в окрестных сёлах, иногда в самом Коктебеле; однажды поехали ночью на парусной лодке под Карадаг — рисовать при луне. И здесь признанным руководителем был Богаевский, другие художники называли его «метром» или даже «километром», а себя «сантиметрами», жаловались, что он держит их в чёрном теле, рано будит и тут же гонит на этюды.

В 1913 году поехали в деревню Козы — в поездке участвовали Богаевский, Волошин, Кандауров, Оболенская, Рогозинский, Хрустачев и совсем ещё молодой живописец Людвиг Квятковский, на которого возлагали большие надежды («Я бы отдал полжизни за то, чтобы иметь такое чувство краски, как у этого мальчика», — говорил Богаевский). Погрузили вещи в арбу, а сами пошли вслед за ней. Мимо суровых скал Чибурека-Держи и Ички-Дага, мимо буковых рощ и зарослей тamarисков, среди зелёных садов и низких татарских саклей. В Козах, как расскажет шутливая рукописная газета «Коктебельское эхо», их ждали «дни работы и зноя, ночи бездумного сна и неожиданных пробуждений из-за сколопендр, пауков и фаланг».



16. Каффа. 1927

Работали много. По утверждению того же «Коктебельского эха», по возвращении в Коктебель «понадобились усилия двух ломовых, чтобы внести в мастерскую этюды М. Волошина». Богаевский сперва делал рисунки сепией, затем, решив, что сепия хороша лишь для изображения деревьев, взялся за карандаш. Именно там, в Козах, он впервые после долгого перерыва вернулся к работе с натуры. «Козы мне очень много дали», — признавался он сам. «Козы, я уверен, надолго оплодотворят его», — подтверждал Волошин. Богаевский делал с натуры не только рисунки, но и акварели. Разумеется, не все. Многие акварели он писал по памяти, а то и по воображению. С натуры — основная тема, отдельные, строго отобранные детали, общий тон колорита, остальное трансформировалось фантазией, щедро дополнялось и претворялось.

Он работал быстро. «Котя Богаевский написал бы всё это в неделю, а мне надо полгода, а то и год», — завидовал Рылов. Работал, как это делали старые мастера, — пропитывал водяными красками весь верхний слой бумаги; был убеждён, что это даёт особую глубину и полноту тону; иногда промывал губкой зернистый торшон — такая техника давала возможность особенно сложных цветовых эффектов. Писал свои излюблен-

ные киммерийские, по большей части вечерние пейзажи, рефреном повторяя один и тот же мотив, постоянно варьируя его, смещая угол зрения и ракурсы, заставляя его звучать то успокоенно, то драматично, взволнованно. Поэтому в каждом из его листов есть что-то знакомое и одновременно в любом из них присутствует какая-то новизна, неожиданность. Повторяемости сюжетов как бы противостоит разнообразие настроений художника, широта его лирической палитры. И всё же, запечатлевая мимолётность чувств, акварели его отнюдь не были, как определял их Волошин, «сновидениями». Рисунок их был точен, композиция конструктивна, цветовые массы уравновешены, цветовые доминанты логичны и естественны. Певучая плавность линий, прозрачность красок (он не позволял себе ни одного лишнего прикосновения кисти), золотистый свет, будто проступающий из глубины листа, тонкие, порой едва различимые переходы одного тона в другой, размывки, позволяющие создавать легчайшую колористическую «ткань», введение пастели — всё это ложилось на незыблемую, архитектурно продуманную композицию. Композиция — это главное в искусстве, — любил повторять он, — природа не komponует, komponует художник.



17. Вечернее солнце. 1926

Крым реальный, Крым, вобравший в себя итальянские впечатления, Крым, преображённый представлениями художника об идеально-прекрасной стране, — вот акварели и полотна Богаевского. Отказавшись от прямого следования Мантенье и Лоррену, он, пожалуй, ближе, чем раньше, подошёл к их принципам, сумев претворить эти принципы на родном и близком материале.

Освещённый тревожным, полыхающим закатом, на вырастающей из моря скале поднимался средневековый город; низкие, плотные облака почти ложились на красные черепичные крыши; рвущиеся из-за облаков лучи создавали сложное, неравномерное освещение: на море, омывающем скалу, на скале, служащей подножием города, в самом городе — везде сила света была различной: свет боролся с тенью, тень наступала на свет («Киммерийская страна», 1911). На другом полотне горы отступали от берега, вздымались уже не на берегу, а в долине — о близости моря говорила лишь голубая, обрамлённая каменными грядами лагуна («Киммерийские сумерки», 1912). Здесь освещение было более ровным: приближались сумерки, но горы и небо были ещё озарены тёплыми лучами. Горы, напоминавшие об остроконечных пиках Мантеньи, гармонически сосуществовали с реальной крымской Яйлой; перед ними росли пышные, золотисто-зелёные густолиственные деревья — феодосийские айланты, всегда поражавшие воображение Богаевского (в

городе эти деревья считали дикими, сорными, а он засадил ими сад и без конца писал их).

Иногда его упрекали в однообразии, в повторении самого себя. И Богаевский каждый раз заново переживал эти упрёки: «Грустно, что так скоро приелась моя живопись!» Но таково было свойство его таланта, это ещё в 1911 году понял Волошин. «Богаевский в искусстве вовсе не пахарь, поднимающий новь, как, например, Голубкина, — объяснял он в «Русской художественной летописи». — Он прежде всего — лирик. Лирик же, по своему существу, может творить только в тонком разнообразии оттенков. Для того, чтобы они стали явны, единообразие внешнее необходимо, потому что всё новое и неожиданное глушит оттенки, ослепляя глаз... Если собрать все произведения Богаевского последних пяти лет в одной зале, то мы увидели бы, показались ли бы они нам однообразными».

Мир представлялся Богаевскому неизменным, прекрасным и мудрым, и каждый пейзаж его становился образом этого мира. Иногда он просил Жозефину Густавовну играть ему во время работы — музыкальные мелодии вызывали в его воображении картины природы, строй зрительных образов. Она играла Шопена, Бетховена, Моцарта, а он брал палитру и кисти и писал цветущие берега и уходящие в море парусники; ослепительное солнце сияло над морем, парусники купались в победных, всё насквозь пронизывающих лучах («Корабли», 1912). «За солнцем, за солнцем, свободу любя, умчимся в эфир голубой!» — с этими строками Андрея Белого ассоциировались «Корабли» у современников художника.

Ему постоянно не хватало времени. Писал: «Жену даже некогда поцеловать... День пролетает у меня мгновенно». Стоило встать к мольберту — и всё остальное переставало существовать. И всё-таки Богаевский всегда винился в спешке, в торопливости; его заветной мечтой было «не торопясь, основательно поработать над картинами, продержав их у себя по крайней мере два года». Он упорно экспериментировал: смешивал масло с воском, с керосином, пробовал писать на лаковой поверхности, менял грунты, работал лессировочными приёмами без белил — белый грунт просвечивал сквозь тонкий слой краски. Лаки не покупал, варил сам, смешивая копал и мастикс, разбавляя их скипидаром: считал, что такой лак не даёт черноты, помогает избежать жухлости. Живопись маслом давалась ему тяжело, раздражала «условщиной тона и мазка». Огорчался: «Приходится всё время приноравливаться к ней. Масляная краска у меня покрывает точно дряблым телом скелет замысла, из-за неё уже не увидишь крепости и силы костей». Видя, как Константин Фёдорович мучается с маслом и как артистично-легко даются ему акварели, многие считали его акварелистом. Но сам он знал, что главное в его искусстве — масляная живопись, что именно она определяет его творческое лицо. «Вполне согласен, — писал он Кандаурову, — что акварели мои слабее картин, я так всегда думал, несмотря на то, что они нравятся больше, чем мои картины, Сомову, Волошину»²¹. Максимилиану Александровичу, убеждавшему его заняться офортом, отвечал: «Масляную краску я всё-таки никогда не брошу. Всё мне кажется, что ею при умении можно будет больше сказать, чем офортом. А затем я очень люблю большие, свободные пространства холста, такой простор я чувствую в них для себя. Большой холст для меня, как степь широкая, по которой без конца хочется скакать на коне вдаль...»

Масляная живопись была задачей, целью, акварели же часто становились подспорьем её, подмогой, служили эскизами будущих полотен. Именно акварели послужили началом огромных панно для особняка Рябушинского. Миллионер, промышленник и финансист, меценат и постоянный посетитель премьер и вернисажей, Рябушинский почувствовал в Богаевском дарование монументалиста и в 1911 году заказал ему три больших де-

²¹ Письмо К. Ф. Богаевского К. В. Кандаурову от 23/Х 1908 г. ЦГАЛИ, ф. 769, ед. хр. 25, л. 70.

коративных панно. Работа показалась Богаевскому интересной, да и одиннадцать тысяч, которые обещал Рябушинский, были по тем временам огромной суммой, надолго избавившей от денежных забот. Но за кисть взялся не сразу, под разными предложениями и вовсе без предлогов оттягивал работу — долго не мог «мысленно увидеть» будущие композиции. Наконец, примерно через полгода, они легли на листы. На одном появилась высокая естественная арка, поросшая кудрявыми деревьями, в просвете её виднелись остроконечные горные гряды и голубые дали. На другом — крутая скала, увенчанная высокими башнями. На третьем — лазурное, в зелёных берегах озеро, окружённое кольцом невысоких гор.

Рябушинский прислал ему письмо с выражением «искренней благодарности» и «величайшего удовлетворения». Слова эти не были пустыми. Если раньше предполагалось подогнать панно к высоте карниза и лепнине зала, то теперь Богаевского приглашали в Москву, чтобы с его помощью решить вопрос о переделке этого зала: панно стали главным, самым драгоценным украшением особняка.

И действительно, они были очень нарядны и красивы. Горы, облака, деревья и их отражения — всё это сплеталось в какую-то волшебную картину. Золотисто-зелёное кружево листвы подчёркивалось тёплым коричневым тоном стволов и скал. В чуть затуманенных далах переливались легчайшие голубые и серебристо-зелёные оттенки — мерцающий свет невидимого солнца, заливавший все пейзажи одинаково ровным рассеянным светом, создавал ощущение миража. Несколько лет назад Богаевский написал цикл «гобеленов» — идиллически прекрасных пейзажей, исполненных в сдержанных, мягко приглушённых красках мелкими горизонтальными и вертикальными — «ковровыми» мазочками («Розовый гобелен», 1906; «Раннее утро», 1908). Панно явились завершением «гобеленовых исканий» художника, они вобрали в себя всю их гармоническую нежность, всю загадочную недосказанность. Они показали и виртуозное композиторское мастерство живописца, и несравненное богатство его фантазии.

Кандауров настоял, чтобы до того, как панно займут своё место в доме Рябушинского, их показали на выставке — «будет много шума по Москве». Он продолжал тянуть добровольно взваленную на себя ношу: занимался экспозицией произведений Богаевского, оформлял их перед выставкой, ведал продажей. Сердился, если Константин Фёдорович брался за это сам и по непрактичности продавал какую-либо вещь задёшево. Богаевский даже находил нужным извиниться, что «самостоятельно распорядился своей картиной». Но ссора быстро переходила в шутку. «Мой дорогой и свирепый друг!» — писал Богаевский. «Мой дорогой феодосийский репейник!» — отвечал Кандауров. Впрочем, Богаевский проявлял покладистость только в вопросах продажи, на выставках Кандауров был лишь послушным исполнителем. Богаевский засыпал его письмами, указывая, на каком уровне нужно повесить ту или иную картину, какие заказать рамы, не забывал упомянуть, что углы рам должны быть аккуратно пригнаны, предусматривал всякую мелочь, вплоть до чайных рабочих. И упорно, педантично следил, чтобы Константин Васильевич, всегда обладавший только самыми ограниченными средствами, и копейки своей на его дела не израсходовал: «А то вызову на дуэль!»

Сам он на вернисажах предпочитал не показываться — волновался, как мальчик, как начинающий. Особенно беспокоило его мнение коллег-художников. Его письма пестрят однотипными, повторяющимися из года в год вопросами: «Как устроена выставка, хорошее ли помещение... какими кажутся мои картины на выставке, как они повешены и что говорят о них художники, главное — художники?» «Видел ли мои работы Грабарь и что он о них сказал — мне особенно дорого мнение этого человека. Был ли Бенуа на выставке?»

В 1908 году Богаевского единогласно баллотировали в «Союз русских художников», объединение, во многом определявшее художественную жизнь России; «генералами от

искусства» называл его членом Константин Фёдорович. На ежегодные вернисажи «Союза русских художников», не без умысла приуроченные к рождественским праздникам, съезжалась вся литературно-артистическая Москва: у подъезда били копытами холёные кони меценатов, вытягивались в длинную очередь извозчицы сани.

И наконец перед ним распахнул двери рафинированный — стремившийся к утончённой духовной и эстетической культуре — «Мир искусства»: здесь уделялось особое внимание вопросам стиля, художественной формы («подальше от литературщины... подальше от беспомощного дилетантизма», — писал теоретик общества Александр Бенуа). На выставках «Союза русских художников» полотна Богаевского висели рядом с произведениями таких художников, как Юон, Жуковский, Архипов, братья Васнецовы; в экспозициях «Мира искусства» они соседствовали с холстами Врубеля, Нестерова, Коровина, Головина, Сомова, Бенуа. Лучшие русские художники признавали его равней, собратом. Его работами восхищались. «Что же делать теперь нам, графикам!» — воскликнул Добужинский, увидев рисунки Богаевского. Если говорят о людях, обладающих абсолютным слухом, то Богаевский обладал «абсолютным зрением». Однажды, будучи в Кенегезе, он в первый и единственный раз принял участие в охоте — поехал в степь за зайцами. Ему дали какое-то старое ружьё, и к общему стыду он настрелял больше всех. Эта «прицельность» глаза, это умение подчинить глазу руку сказывалось и в рисунках. Лишь он один упрямо считал, что рисует «бедно и сухо». «Всякий другой гораздо лучше меня сумеет иллюстрировать вашу книгу, и мне не придётся краснеть за слабый рисунок», — совершенно искренне ответил он Волошину на просьбу иллюстрировать сборник его стихов.

Признанный мастер, он продолжал недоверчиво относиться к себе, к своим силам. «Иной раз думаешь, что наконец-то создал чудо искусства, а потом, когда поостынешь немного да глянешь в трезвый утренний час на это чудо, то и видишь, как жестоко заблуждался». Похвалы как бы проходили мимо, не касались его. Зато каждый отрицательный отзыв заставлял горько задуматься. «Читали, надеюсь, статью Бенуа в “Речи”, в которой он меня называет ещё учеником в красках? — спрашивает он Кандаурова. — Я думаю, что он прав»²². «Как ты можешь ныть, когда тебе отпущено столько? — возмущённо бушевал в ответ Кандауров. — Это глупо и недостойно такого таланта, как ты».

Особенно тяжёлый кризис Богаевский испытал на рубеже 1913 – 1914 гг., когда пережил увлечение искусством молодых «бубнововалетцев»: Машкова, Лентулова, Кончаловского. В их полотнах словно состязались предельно напряжённые, доведённые до «звона» цвета, неожиданные колористические сочетания. Они конструировали и обобщали форму цветом, любовались им, подчёркивали его чёрным контуром. Восхищаясь «плотью жизни», настойчиво призывали «не копировать природу, не подражать ей, а искать в ней характерного, не задумываясь даже перед изменением видимого». По сравнению с яростной экспрессией форм и буйной мощью колорита «бубнововалетцев», Константину Фёдоровичу казалось вялым и бесцветным всё, что выходило из-под его кисти. Он работал сутками, изнуряя себя бессонницей. «Встаёт среди ночи, идёт в мастерскую, — жаловалась друзьям Жозефина Густавовна. — Не знаю, что делать».

В начале 1914 года Богаевский сжёг огромное количество холстов, акварелей, рисунков; никто не знал, сколько именно, говорили, что несколько сотен. «А там были удивительные вещи!» — сокрушался Волошин. Только к весне почувствовал себя спокойнее и увереннее. Побледнел, исхудал, но уже не производил впечатления растерянного. «Бубнововалетцы» перестали тревожить его — понял, что его дорога идёт в другом направлении. И всё же это увлечение не было напрасным — оно напомнило Константину Фёдоровичу о том, что искусство не должно застывать на месте, что оно нуждается в постоянном

²² Письмо К. Ф. Богаевского К. В. Кандаурову от 7/X 1910 г. ЦГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 25, л. 191.

обновлении. В поисках своих он нащупал возможность такого обновления. И хотя знал, что впереди ещё много горьких дней и бессонных ночей, знал и то, что теперь сумеет добиться задуманного.

НА КРУТОМ ПОВОРОТЕ

Летом Константин Фёдорович ездил в Ялту — к матери и в Кенегез — на этюды. Решил обновить метод, положив в основу композиции точный натуральный рисунок, и работал без устали. Дело спорилось: листы ложились один на другой, в них уже начинало складываться то, что смутно забрезжило в весенней феодосийской мастерской. С красками расставался лишь вечерами, когда смеркалось. Мыл кисти, брал свинцовый карандаш или сангину и рисовал по памяти, при свете лампы, под негромкое чтение Жозефины Густавовны. Она читала вслух французские книги об искусстве Египта, осенью Богаевские собирались в путешествие — в Египет и Палестину, были выправлены паспорта, приготовлены деньги. Жизнь казалась отлаженной, надёжной: поездка принесёт новые впечатления, новые чувства, а после месяцев безделья с особенной силой потянет в родной город, к друзьям, в мастерскую. «Был бы только у меня покой душевный!»

Но покоя-то и не было. В августе 1914 года началась первая мировая война. Сперва донесли её отдалённые раскаты. Картины, отправленные на выставку в Швецию, остались зимовать в Мальме — их возвращение было отсрочено до окончания сражений. Затем дошли слухи, что немцы уничтожили работы, экспонированные в Лейпциге. И, наконец, война приблизилась, застучала в окна. Друзья Константина Фёдоровича исчезали один за другим — кто добровольно, кто по мобилизации. Алексей Толстой служил в санитарном поезде, Сергей Эфрон рвался на передовую, Кандауров был в Москве, внезапно ставшей недостижимой, Волошин ещё дальше — война застала его за границей. Он вернётся в Россию только в 1916 году, через Норвегию, кружными путями.

Когда Константина Фёдоровича мобилизовали (добровольцем он не пошёл, но и уклоняться от общей судьбы — хлопотать о льготах не считал себя вправе), он — уже в офицерской шинели — заехал в обезлюдевший Коктебель. Попрошался с Еленой Оттобальдовной, посидел на берегу, перебирая разноцветные камешки, вспомнил пушкинский «Арион»: «Нас было много на челне; иные парус напрягали, иные дружно упирали в глубь мощны весла... Вдруг лоно волн измял с налёту вихорь шумный...» Вздохнув, махнул рукой: «Останется один Макс...»

Война обернулась к нему будничной стороной: он был не на передовой, а в рабочей роте, под Севастополем. Он сравнивал себя с «рабом, усаженным на галеру», с живым трупом. Всё угнетало: и бараки, и неустанное гудение телеграфных проводов, и особенно пустота интересов окружающих его людей. «Как я живу теперь?.. Немного занятий в роте, хождение иногда на позицию, где роются нашей ротой окопы, чтение до одурения газет... да немножко пьянства в компании прапорщиков и старых ротных командиров из бывших кавалеристов».

Прошлом лето, поездка в Козы, ежедневное рисование в дружеском художественном кругу вспоминались олицетворением счастья. Неужели «не свидимся друг с другом, не будем вместе работать где-нибудь здесь, в Крыму, дорожа каждым мирным рабочим днём среди светлой дружбы?»²³ — напишет он впоследствии Оболенской. Ему всё казалось поблекшим: глаз не отзывался даже на красоту мыса Фиолент, где стояла рота, рука не держала карандаш. Однажды ему приснилось, что, начав картину, он не может нари-

²³ Письмо К. Ф. Богаевского Ю. Л. Оболенской от 17/VII 1917 г. ЦГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 18, л. 2.

совать дерева. Проснулся в холодном поту: «Я теперь почти как мертвец и не знаю, как и когда опять воскресну для жизни, да и ничего хорошего не принесёт мне это вынужденное лежание в могиле»²⁴. Единственной за все эти годы радостью были беседы с Павлом Павловичем Муратовым (известный историк искусств тоже служил в Севастополе); Константин Фёдорович говорил с ним о живописи, вспоминал Италию. Как-то удалось на несколько дней вырваться в Феодосию. Там было тихо и чуточку сонно. Но в момент, когда поезд увозил Богаевского обратно в Севастополь, город заволокло пламенем: открыл стрельбу внезапно вошедший в порт турецкий крейсер. Стреляли прямо по улице, где стоял его дом — она находилась совсем рядом с портом.

Всплыло в памяти самое страшное воспоминание детства: такие же турецкие корабли, поливающие огнём набережные, снаряд, пробивший стену особняка Айвазовского, люди, безудержным потоком бегущие в горы. Поезд шёл без остановок, полным ходом, прыгнуть и вернуться было невозможно. Жива ли его жена? Цела ли мастерская? На подъезде к Севастополю состав обстреляли, на вокзале царило смятение. С трудом пробившись через толпу, Богаевский кинулся к встречному поезду: не показавшись в роте, не доложившись начальству, поехал назад, в Феодосию. Жозефина Густавовна встретила его радостными слезами: осколок снаряда, разворотив крыльцо, лёг в саду у самых её ног. В городе ещё не остыла паника, но опасности уже не было: вместо турецкого крейсера в порту стояла русская эскадра.

Февральская революция застала Константина Фёдоровича в Севастополе. Он ждал мира, но мира не было. Свершилась Октябрьская революция, началась гражданская война.

При первой возможности он расстался с армией и вернулся в Феодосию. Выбелил и вычистил мастерскую, разобрал старые холсты, «несмотря на вопли и протесты окружающих», устроил очередное «аутодафе» и приготовился писать. И опять не пришлось («и времени почти нет свободного, и душа недостаточно свободна для этого»): он вернулся в Феодосию в середине апреля 1918 года, а 30-го числа в неё вступили германские оккупационные войска. В конце ноября, когда в Германии произошла революция, они эвакуировались, а на их место прибыли части Антанты, Деникин. Французы с красными помпонами на синих беретах сменили шотландцев в клетчатых юбках. Красные теснили белых, белые — красных. Вересаев вспоминал: «Крым несколько раз переходил из рук в руки, пришлось пережить много тяжёлого, шесть раз был обворован, больной, с сорока градусами температуры, полчаса лежал под револьвером пьяного... арестовывался белыми, болел цингой». Богаевский не видел направленного на него дула, но в остальном ему пришлось не менее лихо, чем Викентию Викентьевичу. Мастерскую его не только неоднократно грабили, но и пытались разобрать на дрова — топлива не хватало, феодосийцы собирали «плавник» — неведомо откуда принесённые морем доски. Ночь за ночью дежурил Константин Фёдорович около мастерской — в ней в эти годы хранились не только его полотна, но и картины Айвазовского.

Большое мужество и упорство потребовалось ему. В голодные годы он внезапно оказался главой большой и совершенно беспомощной семьи, состоявшей из детей и старух. Ему пришлось заботиться о родной матери, о Софье Антоновне Шмитт и её сестрах, о многочисленных тётках Жозефины Густавовны... Не привыкшие к материальным трудностям, они оказались лицом к лицу с очень суровой действительностью. Двое братьев Жозефины Густавовны были убиты на войне, Богаевские взяли их детей на воспитание. И наконец в их доме нашла приют старшая сестра Жозефины — Антуанетта Густавовна: после смерти мужа, тоже не вернувшегося из армии, она потеряла рассудок, перестала узнавать окру-

²⁴ Письмо К. Ф. Богаевского К. В. Кандаурову от 18/1 1916 г. ЦГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 26, л. 312.

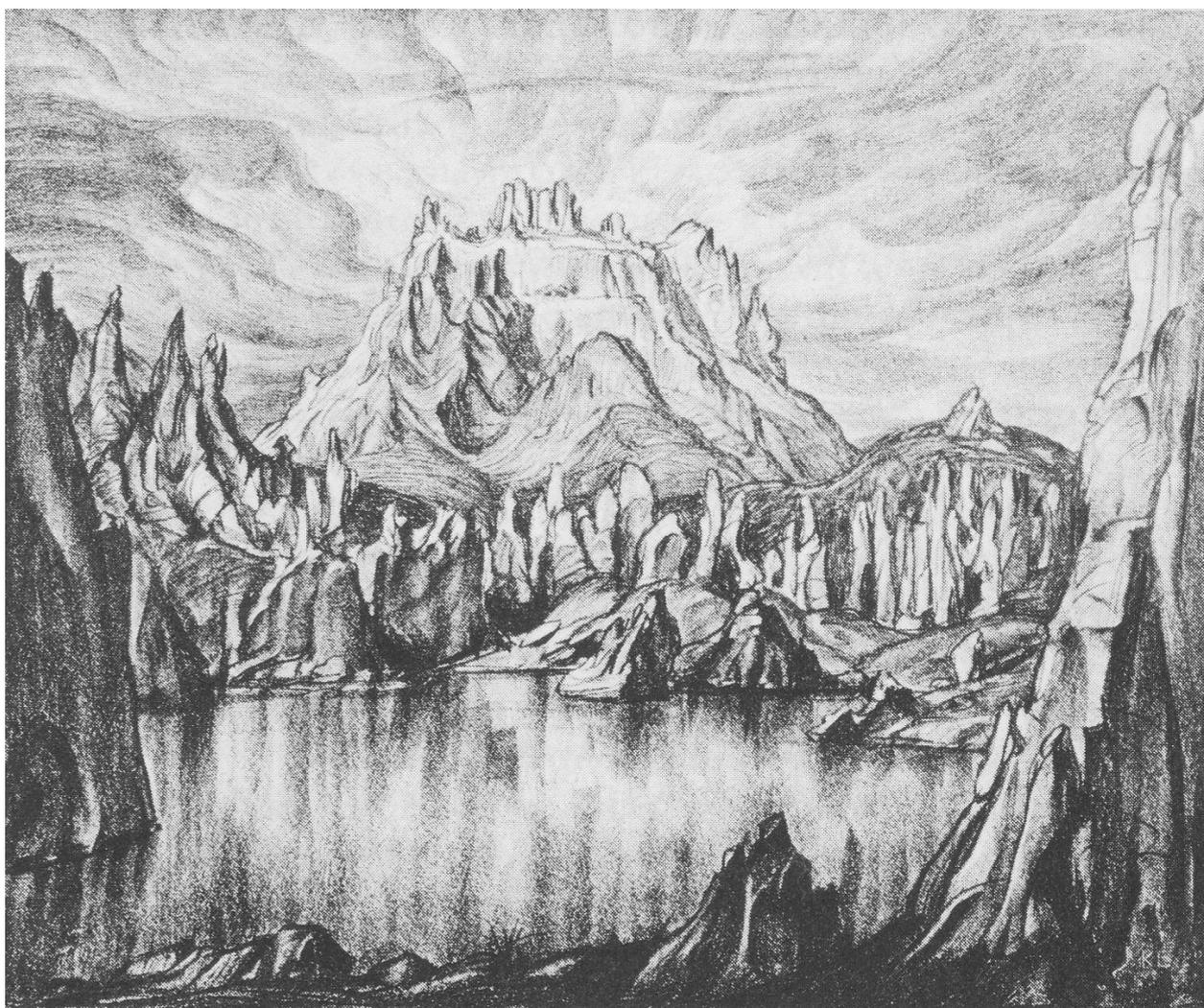
жающих, и долгое время за ней приходилось ухаживать, как за малым ребёнком. «У нас какой-то музей древностей, и я его хранитель», — невесело усмехался Богаевский. Он делал всё, что мог. Копал землю в саду, окучивал грядки, выращивал овощи. Сам ходил на рынок, утверждая, что не женское дело толкаться в толпе и носить тяжести. Брал на себя львиную долю забот по хозяйству, воспитанию детей, уходу за больной Антуанеттой. И так же самоотверженно трудилась рядом с ним Жозефина Густавовна. Константин Фёдорович беспокоился о ней, о её больном сердце. Она — о нём, о том, чтобы материальные трудности не оторвали его от искусства. С юности привыкшая к достатку, она научилась довольствоваться самыми ограниченными средствами, ничего не требуя для себя и желая лишь одного — быть рядом с ним, облегчить его нелёгкий путь.



18. Облако. 1920-е гг.

Эмигрировать? Богаевский прекрасно понимал, как надолго может затянуться гражданская война, как сложно будет потом восстанавливать нормальный быт. Знал, что в Италии ему помогут многочисленные родственники Дуранте и он получит работу — ещё во время путешествия 1909 года генуэзская ратуша заказала ему настенные панно. Но всё

это было для него второстепенным, не могло заслонить основную жизненную ценность — связь с родной землёй. Что он будет писать в Италии? Без конца повторять по памяти крымские пейзажи? — но искусство не может развиваться без свежих впечатлений. Попытается писать итальянские виды? — но ему уже за сорок, вторично искать себя как художника поздно. Значит останется один путь — стать подражателем, эпигоном. Нет, он был связан с родиной душой, мыслью, искусством. Он верил, что происходящие в стране грандиозные события должны «особенно побуждать художника к творчеству — стихийные силы должны коснуться и его души, нужно создавать новый мир, когда старый рушится». И поэтому, когда друзья или родственники заводили речь об отъезде, отвечал непреклонно и твёрдо: «Я остаюсь на своей земле». Порой добавлял шутливо: «В гостях хорошо, но это всё-таки гости». И его, как всегда, поддерживала Жозефина Густавовна. «И не думаем менять образ жизни, — говорила она. — Слишком он связан с Феодосией, мастерской и прочим, что необходимо для его искусства».



19. Среди скал. 1923

В это тревожное время городская интеллигенция пыталась сохранить привычную атмосферу творчества. Поэты, артисты, художники, музыканты образовали Феодосийский литературно-художественный кружок — ФЛАК: собирались в небольшом кафе со сводчатыми потолками, расписанными композициями, по краскам напоминавшим персидские миниатюры. Как и всякое кафе тех лет, оно было настоящим ноевым ковчегом. «Кто только здесь ни бывал, — писал журналист Э. Миндлин. — Белогвардейцы, шпионы, ино-

странцы, поэты, артисты, музыканты, какие-то московские, киевские, петроградские куплетисты... оперные певцы, превосходная пианистка Лифшиц-Турина, известный скрипач, солист Большого театра Борис Осипович Сибор, певичка Анна Степовая, известные и неизвестные журналисты, спекулянты и люди, впоследствии оказавшиеся подпольщиками-коммунистами. Бывал здесь и будущий первый председатель Феодосийского ревкома Жеребцов, и будущий член ревкома Звонарёв». Но были во ФЛАКе и постоянные посетители, большинство из которых раньше собирались в доме Волошина: Аделаида Герцык и Софья Парнок, Латри и Квятковский, Хрустачев и Ребиков, Волошин и Майя Кудашева — будущая жена Романа Роллана, Вересаев, Богаевский, Осип Мандельштам, неустанно, везде и всегда скандировавший стихи — свои, Овидия Назона, Данте.

Манделъштам ходил «с видом гордого нищего», в выгоревшем чёрном пиджаке и выцветшей тюбетейке; Волошин — в сером бархатном костюме с короткими, до колен, штанами, в берете, в сандалиях на босу ногу; Вересаев щеголял в ночной рубашке — всё остальное прохудилось и выносилось; и только Богаевский по-прежнему являлся во ФЛАК в белой рубашке и тщательно отутюженном костюме, хотя костюм этот давно уже блеснул и лоснился, а рубашка стала почти прозрачной от ежедневных стирок.



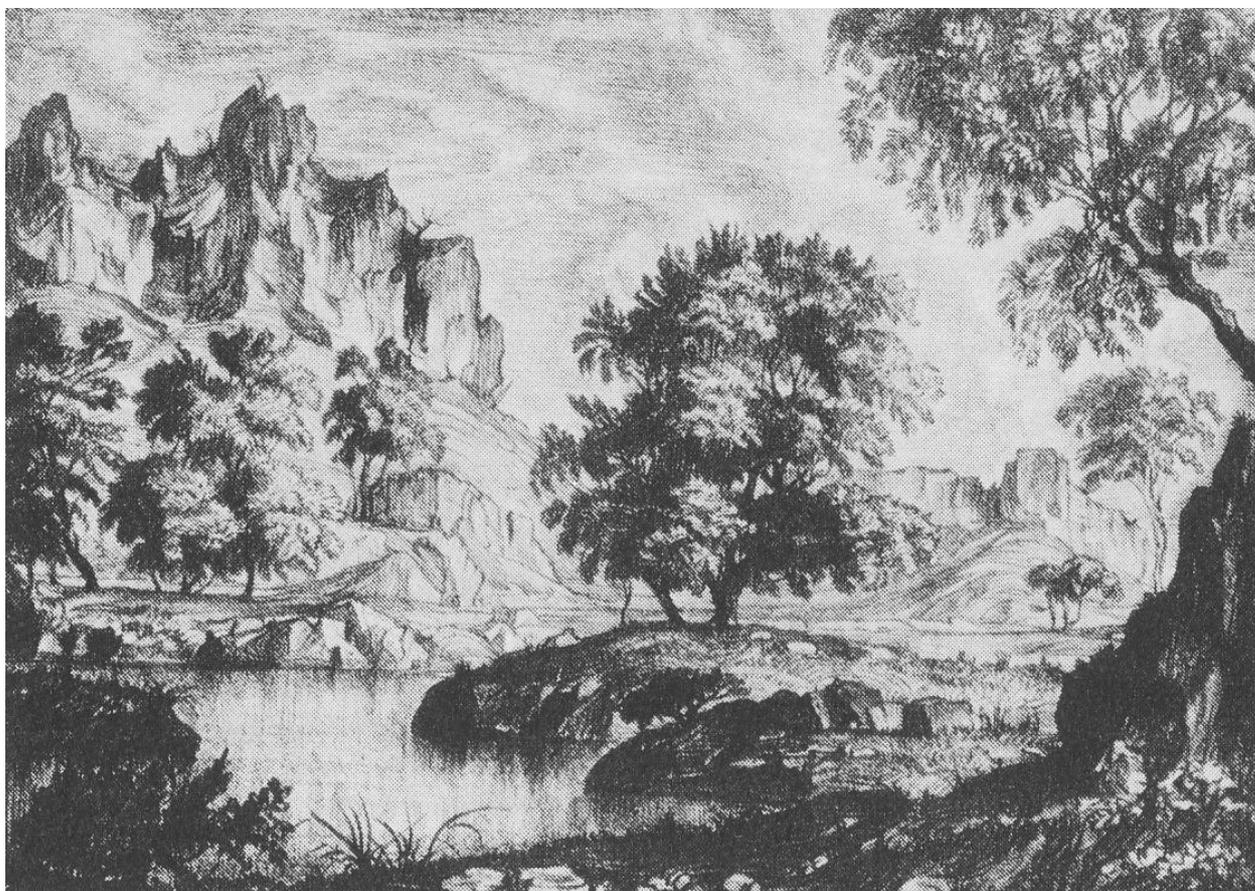
20. Старый город. 1923

Одно время завсегда таи ФЛАКа были частыми гостями художника. Впоследствии многие будут вспоминать о висящем у него над крыльцом старинном — словно у московского памятника Пушкину — фонаре, о декоративных вазах, в которых, как и в мирное время стояли цветы и травы. И — прежде всего — об удивительной доброжелательности и гостеприимстве хозяев. Угощение было убогим: мидии с ячневой кашей, изредка кофе, но подавали его на старинном флорентийском фарфоре, звучал рояль и пение, читали стихи.

Но вскоре совместные трапезы прекратились, и хотя Богаевские ещё пытались подкармливать самых голодных, и от этого пришлось отказаться: каждая крошка была на счету, на улицах плакали несчастные, потерявшие родителей дети, начались эпидемии тифа и холеры.

Перед окончанием гражданской войны город наводнили спекулянты и беженцы. Появилось местное «телеграфное агентство»: вместо переставших существовать газет в центре города поставили большую доску из фанеры, на которой писали объявления постоянно меняющиеся власти. Самым лаконичным было: «Крошу. Шкуро». Самым яростным: «Сообщите всей тыловой сволочи, сидящей на чемоданах, Крым не сдам. Слащев». Впрочем, ярость была бесплодной. Очевидцы вспоминают, что белогвардейский десант генерала Слащева оставил Феодосию чуть ли ни через день после этой «телеграммы».

Они же вспоминают и о том, как бежали из города войска Врангеля: «Поток спасавшихся штабов, обозов, войск обрушился на Феодосию. Отступавшие с Арабата части сливались с потоком, несшимся с Перекопа, и бурно вливались в Феодосийский порт. В порту стояло несколько пароходов. Грузили больных, здоровых, вещи. Затем явились на сцену военные штабы, шла отчаянная борьба за места, которых ни в коем случае не могло хватить на всех. Заполнив большие пароходы, стали захватывать все мелкие суда, стоявшие в порту, вплоть до баркасов. А между тем бегущие войска продолжали прибывать непрерывным потоком. Походные кухни, обозы, автомобили, артиллерия — всё это спеша мчалось в порт...» Почти всё — мимо дома Богаевских, который сотрясался на гудящей, словно во время извержения вулкана, земле. Наконец пароходы снялись с якорей и вышли в море. Врангелевской армии больше не существовало. Это произошло 14 ноября 1920 года. Первой заботой советской власти была забота о хлебе. «Подать помощь может только Украина, — телеграфировал украинскому наркому продовольствия В. И. Ленин. — Найдите возможность в самом срочном порядке выслать в Симферополь... десять вагонов зерна хлеба, частью мукой, два вагона фуража»²⁵.



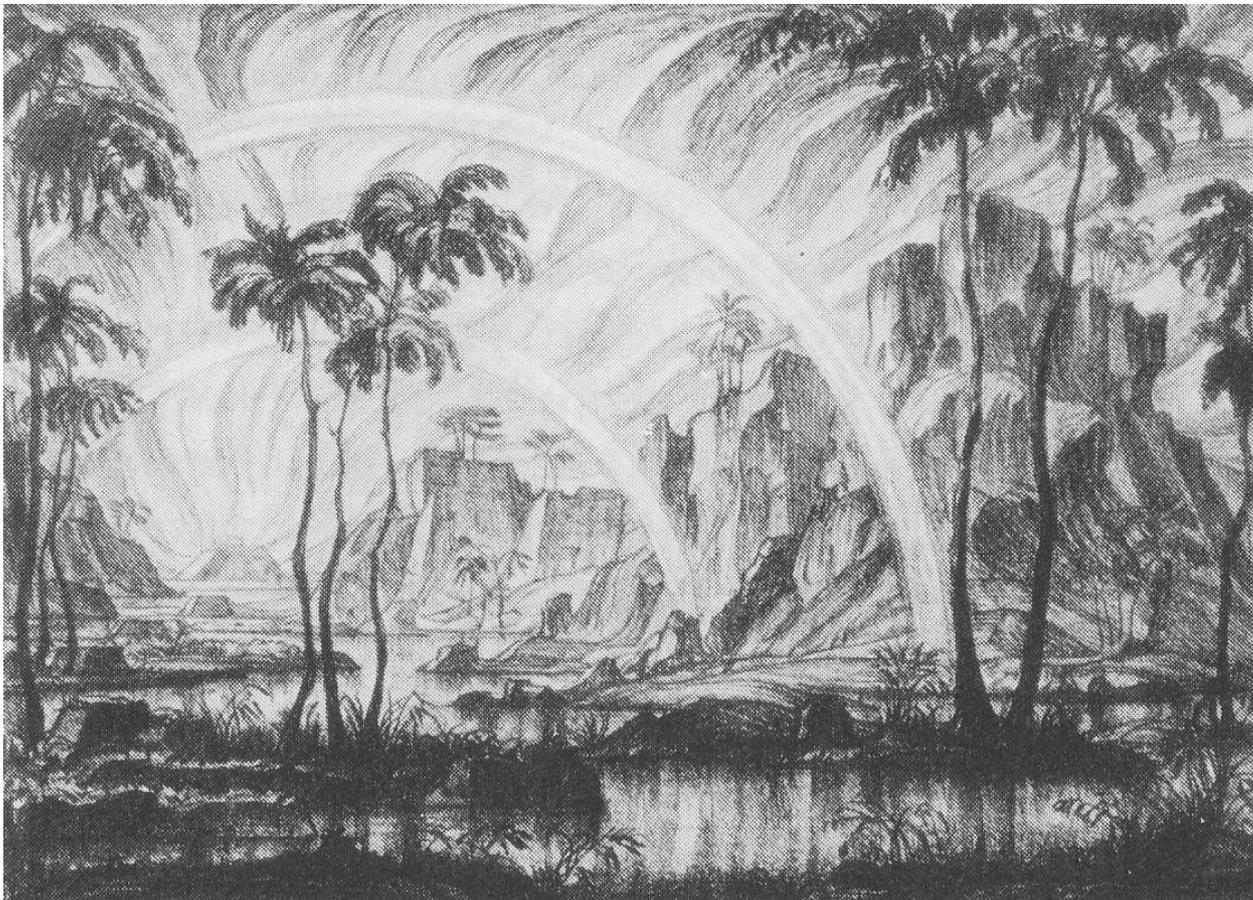
21. Пейзаж. 1923

А ещё через какое-то время в порту появились суда с продовольствием: Феодосия стала одним из двух главных пунктов хлебного импорта; днём и ночью, пять месяцев круглосуточно, разгружали хлеб феодосийские грузчики — отсюда шла «дорога жизни» в глубинный Крым, в Поволжье и в центральную часть России.

Жизнь была ещё трудной, очень трудной («Целый день в заботах и беготне... не каждый день успеваю заглянуть в свою мастерскую... на небо и солнце люблюсь только стоя

²⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 53, с. 127 – 128.

где-нибудь в очереди у кооператива»²⁶, — жаловался Константин Фёдорович), но всё же понемногу налаживалась. Богаевский и Волошин начали преподавать на командирских курсах, впоследствии переименованных в Народную художественную студию: «Теперь там будет буфет, студия пластических танцев, мастерская живописи, где я... буду преподавать желающим учиться живописи, здесь будет «Народный вуз», Музей революции и ещё много чего другого», — рассказывал Богаевский.



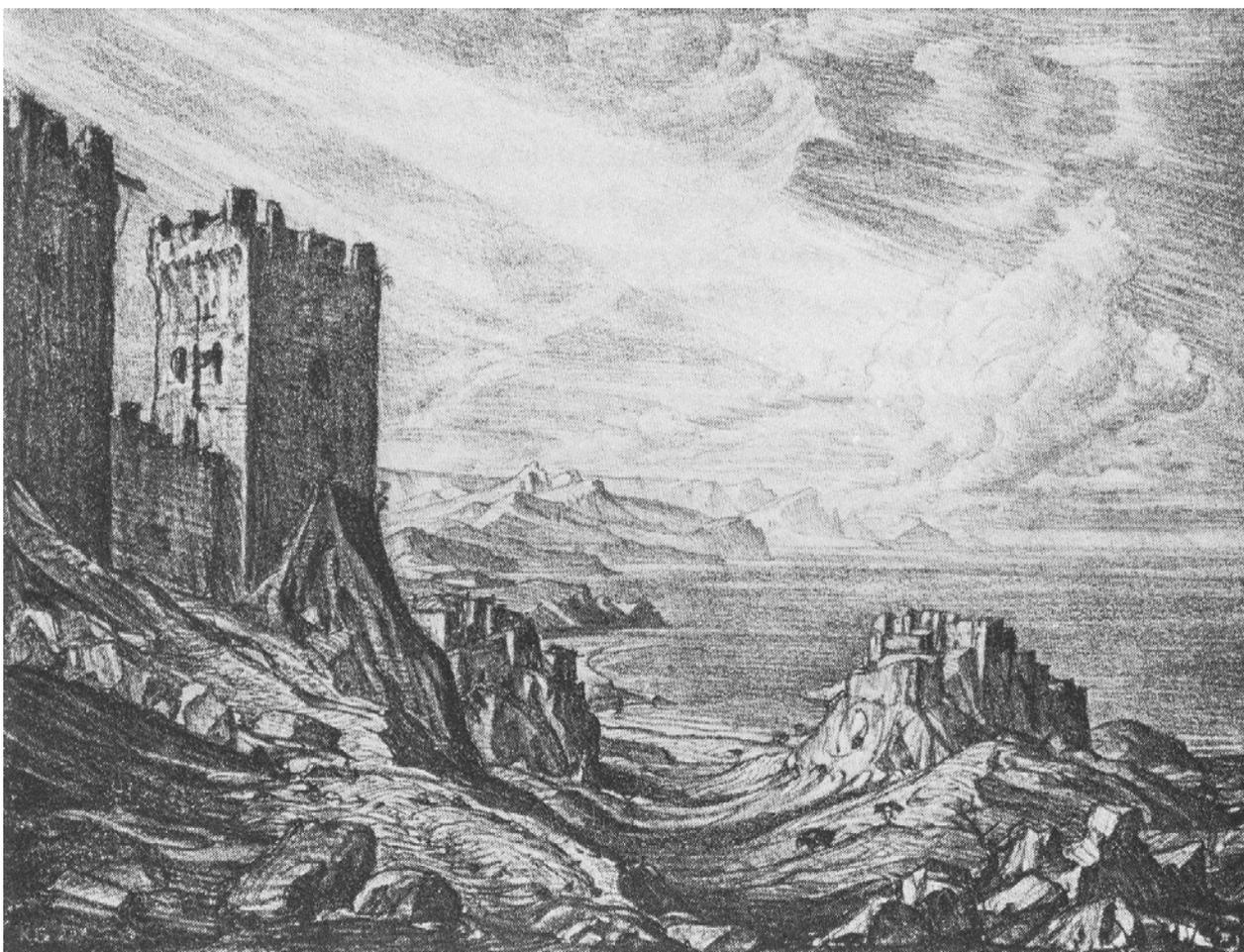
22. Радуга. 1923

Ещё в 1918 году он получил от феодосийского совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов охранную грамоту — его картины и коллекции были объявлены неприкосновенными. Теперь, в 1921 году, полномочной комиссией ЦИК и СНК РСФСР было вынесено постановление об открытии в доме Айвазовского Музея художественных ценностей. В нём экспонировались частично реквизированные в домах эмигрировавших богачей, частично приобретённые на аукционах произведения искусства: мраморная и бронзовая скульптура, фарфор, фаянс, майолика. Туда же Богаевский отвёз хранившиеся в годы гражданской войны в его мастерской полотна Ивана Константиновича — в «родной их дом». А 11 августа произошло ещё одно важное событие: Крымревкомом был издан приказ о национализации музеев и памятников культуры. «Побываем везде, куда раньше нам было не попасть. Ведь революция открыла нам художественные богатства, лежавшие прежде под спудом во дворцах знати, — ликовал Кандауров. — Теперь всё это стало доступным, и то, что мы знали только по снимкам и описаниям, мы увидим своими глазами».

В 1925 году в дом Айвазовского перевели и сокровища Музея древностей, второго де-тища Ивана Константиновича. Две пароконные мажары перевезли с горы Митридат на

²⁶ Письмо К. Ф. Богаевского К. В. Кандаурову от 11/III 1922 г. ЦГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 26, л. 29.

набережную тяжёлые боспорские и генуэзские плиты, мраморных фанагорийских львов, найденных на дне моря у Тамани; хрупкие вещи, переложенные мягкими стружками, перенесли вручную, в плетёных корзинах. Львов подняли в воздух сложной системой блоков, они вздрогнули, замерли на минуту и опустились прямо у входа в музей. Хрупкие фанагорийские амфоры повесили на штангах против окон — при ярком солнце истончённые временем стенки казались прозрачными. В большом зале установили плиту с грифоном — гербом Пантикапея; там же разместили танагрские статуэтки. Богаевский (с 1921 года он стал членом Общества охраны памятников искусства — ОХРИС) принимал в этом самое деятельное участие. Вместе со всеми размещал по витринам древние керамические осколки. Вместе со всеми не спал ночью, когда бурный ливень прорвал плотину, и музей затопило: в главном зале вода поднялась на целый метр — мокрый по пояс Константин Фёдорович осторожно, боясь поскользнуться, выносил оттуда картины и скульптуры.

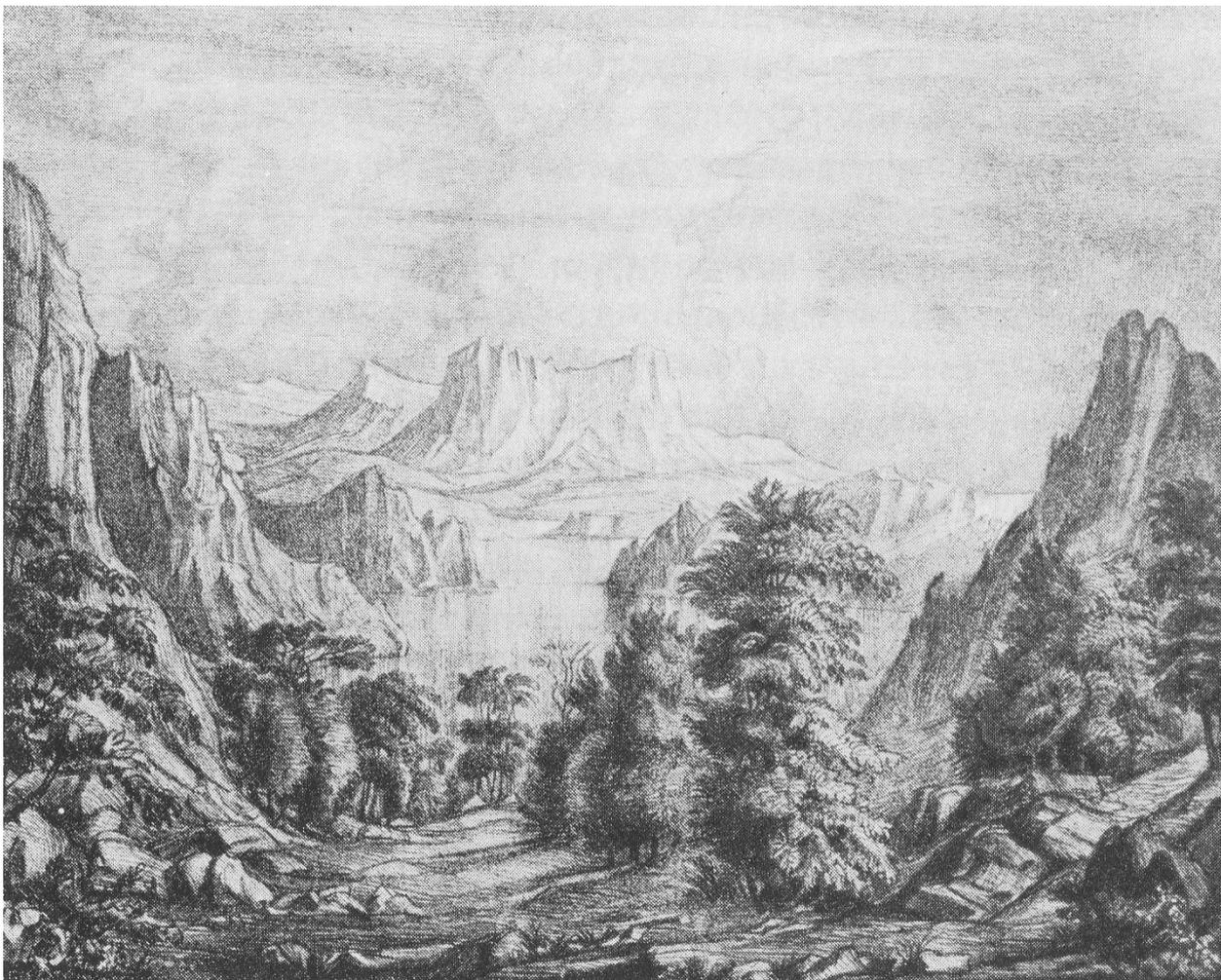


23. Сугдея. 1923

По поручению ОХРИС он зарисовывал исторические памятники Крыма: ездил в Бахчисарай, Арабат, Карасу-Базар, Алупку, в Судак. В Судак особенно охотно — где найдёшь ещё такие величественные, вознесённые над крутизной скал башни? Со вкусом, смакуя каждое слово, цитировал Погодина: «Во всей Европе нет развалин живописнее этих, никакие рейнские замки не сравнятся с ними».

Он работал тщательно, считая педантичность самой высокой добродетелью историка. Зарисовывая Карантинную башню в Феодосии, лазал на неё, никому не доверяя обмеров. Изображая ракушечник на крыше мечети в Арабате, старательно воссоздавал его цвет и шероховатую фактуру. Для ОХРИС была важна точность. И всё же ограничиться только точностью Богаевский не мог. Любовался каждой мечетью, каждой башней, писал их по

много раз в различном освещении, фиксируя изменения тона стен, пляшущих по ним солнечных рефлексов. Стараясь передать своеобразие зелёно-жухлых гор и удушливо-синего неба Судака, пожелтевшей от зноя травы и розово-пыльного воздуха, стремился, чтобы листы эти были не остановкой, не топтаньем на месте, но разбегом для будущего: «Очень доволен, что, хотя и на заказ, поработал с натуры. Надеюсь, что это в дальнейшем благоприятно скажется на моих работах». Трудясь с утра до вечера, успевал сделать до пятнадцати листов в неделю. Осенью, когда уже нельзя было писать из-за дождей и пронзительных ветров, привозил в Феодосию целые папки акварелей.



24. Южная страна. 1923

Снова, как в ранней юности, он увлёкся археологией. Вместе с Максом бродил по долинам и горным ущельям, исследуя места, где могли встретиться могильники, отыскивая древний город Каллиеру. Впрочем, теперь его волнуют не только эллины и скифы, в его письмах встречаются упоминания о русских летописях — о Тьмутаракани. Интерес к археологии не иссякнет у него и в дальнейшем: в середине двадцатых годов, будучи в Керчи, на конференции, посвящённой столетию тамошнего археологического музея, он поедет в «древнюю Таматарху, ныне скверный городишка Тамань», специально, чтобы посмотреть «царственный мраморный саркофаг, необычайный по размерам и красоте» (вздыхнет: «Как пышна и красива была жизнь!»)²⁷. Ещё через несколько лет как об одном из интереснейших событий жизни расскажет о раскопках в Феодосии, которые установят, что там некогда существовал целый город византийской эпохи. «Открыта большая трёх-

²⁷ Письмо К. Ф. Богаевского И. И. Лазаревскому от 23/IX 1926 г. ЦГАЛИ, ф. 1932, оп. 1, ед. хр. 181, л. 3.

нефная базилика и следы какого-то большого сооружения», — сообщит он Кандаурову. В эти годы он словно торопится наверстать время, упущенное во время войны. Пишет четыре панно для Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года в Москве: Сиваш, мерцающий в степи под знойным небом, горную гряду Тепе-Кермена с зубцами древних крепостных развалин, луговые просторы яйлы, пышно-нарядный берег Ливадии. Панно эти должны познакомить посетителей выставки не только с ландшафтами, но и с потенциальными возможностями Крыма: в районе Тепе-Кермена — превосходные условия для возделывания фруктовых садов, на яйле предусмотрены пастбища для овец, на Южном берегу раскинутся курорты.



25. Звёзды. 1923

Работать трудно. Краски скверные, да и тех недостаточно, приходится использовать их с величайшей экономией. Нет настоящего растворителя, Богаевский растворяет краски бензином — не успеваешь сделать несколько мазков, как они высыхают. Да и времени не хватает, надо торопиться и торопиться. По пять дней на каждое панно — подлинное прокрустово ложе, Богаевский пишет почти без эскизов. Последний пейзаж кончает в рекордно короткий срок — за три дня, вернее, за трое суток. За эти восемнадцать дней устает физически и нравственно; он недоволен собой, недоволен картинами: «Теперь всё это меня страшно мучает. Зачем взялся за эту работу?» И всё-таки — это настоящая работа для художника. «Если бы вы знали, как я счастлива, что Котик наконец взялся за работу! — пишет Жозефина Густавовна Кандаурову. — Это было так мучительно видеть его за всякими починками двора и дома».

Вслед за этой работой приходит и другая, та, которой он уже не будет стыдиться, — его главная работа первой половины двадцатых годов, альбом литографий. Кандауров просит его прислать несколько рисунков, чтобы попытаться издать их отдельной брошюрой-тетрадкой. Добросовестный Богаевский посылает ему целый альбом, хочет дать ему возможность широкого выбора.

«Шёл я по Никитской с твоим альбомом и встретил Фалилеева, — пишет Кандауров Богаевскому. — Он спросил, что я несу, и когда узнал, что твой альбом набросков, схватив меня за рукав, потащил в Госиздат... Мы сидели в кабинете, и он только всё ахал. Это был

такой восторг, который меня ещё больше убедил в верности моего решения. Когда мы не успели просмотреть и одной тетради, вошёл седой человек и нас познакомили; это оказался техник по печатанию репродукции и большой знаток. Увидя рисунки, он через несколько времени воскликнул: «Тут выбирать нечего, необходимо печатать всё». Через две тетради он вдруг обращается ко мне: «Дайте мне художника Богаевского хоть на две недели, и я ему дам камни, научу с ними обращаться, и мы выпустим ещё альбом автолитографий, и этот альбом будет знаменит по всей Европе»²⁸.



26. Прошлое. 1923

Константин Семёнович Вахрамеев (так звали печатника) выполнил своё обещание. За считанные дни Богаевский блестяще овладел техникой рисунка на камне. И литографии действительно перешагнули пограничные рубежи — половина тиража сразу же была распродана за границей.

В этих литографиях Константин Фёдорович воплотил весь пламень своей фантазии. Величественно клубились в небе облака, заставляя думать о безграничности космоса. В темноте ночи сверкала ослепительно яркая, словно солнце, звезда: мир как бы омывался в обжигающем холоде её лучей. Из морских глубин поднималась таинственная Атлантида, в зубцах, венчающих землю гор, была какая-то загадочность; и вместе с тем в их очертаниях явственно просвечивал абрис крымских горных гряд, видно было, как хорошо знал и чувствовал художник родной рельеф, как дорожил каждой складочкой своей земли. Эти образы заново воплощали многолетние раздумья Богаевского о природе Киммерии, вбирали в себя многотрудную, скрупулёзную, каждодневную работу. Работу, которой не было конца, потому что, как ни ясно вставали горы в воображении художника, всё равно каждому завершённом рисунку предшествовали десятки набросков, эскизов, вариантов, многие из которых не менее хороши, чем рисунки, вошедшие в альбом.

Горы Богаевского казались живыми существами: они обладали характером, росли и разрушались; их заливали лучи восходящего солнца; солнце проходило зенит, наступала ночь, но и ночь не несла мрака — по чёрному небу рассыпались мириады блистающих звёзд. Богаевский рисовал массивные валуны и тонкие одинокие деревья, раду, опоя-

²⁸ Письмо К. В. Кандаурова К. Ф. Богаевскому от 25/VII 1922 г. ЦГАЛИ, ф. 700, оп. 1, ед. хр. 47, л. 11.

сывающую небесный свод, озеро, в котором она отражалась. Рисовал древнюю землю с развалинами античных колонн (не в Херсонесе ли сделал он первоначальный набросок к этому рисунку?), старую, прячущуюся за высокие стены Сугдею. Рисунок его был чеканно чётко и вместе с тем страстен, патетичен. Уже характером линий он не только передавал своеобразие изображаемого, но и давал почувствовать напряжённость затаённой жизни планеты. «В твоём карандаше, — писал ему Кандауров, — чувствуешь все краски, все переливы и планы цветов».

Альбом вышел зимой, с транспортом в Москве было плохо, и Константин Васильевич, чтобы тираж не залёживался, на салазках перевёз его к себе. Успех превзошёл ожидания. Константин Фёдорович получал письма, в которых утверждали, что в искусстве появилась новая страна — «Богаевия», что карандаш у него порой оказывается богаче и выразительнее живописи, что литографии его не только прекрасны по исполнению, но и глубоко содержательны. «Все благодарят как-то особенно, точно им сделали особое одолжение, точно они попали куда-то, куда совсем не рассчитывали попасть, и увидели что-то, чего нельзя оставить без этой особенной благодарности», — писала Оболенская. «Кардовский, увидев меня, не поздоровавшись закричал, что видел твой альбом и в восторге, — сообщал Кандауров. — Вчера был у нас в мастерской Грабарь и очень долго смотрел твой альбом. Он просил тебя крепко, крепко поцеловать за то удовольствие и наслаждение, которое ты ему доставил».

Читая эти отзывы, Константин Фёдорович радовался, как уже давно не радовался. И не столько удаче литографий, сколько тому, что опять вошёл в русское искусство, нашёл в нём своё, чуть было не потерянное в годы войн место. Он чувствовал себя мореплавателем, покинувшим родину восторженным юношей и возвратившимся умудрённым опытом и знаниями мужем. Пережитые трудности не пропали даром: пространство и время расширились для него, стали более ёмкими, содержательными. Зенит жизни нёс в себе мудрое приятие мира и осознанное мужество.

«В ДЕЯНИИ — НАЧАЛО БЫТИЯ»

Поэзия всегда сопровождала Богаевского. В юности он увлекался античными классиками — Овидием, Горацием и особенно Гомером; даже в преклонные годы хранил в памяти целые страницы из «Илиады» и «Одиссеи». Потом в его сердце вошёл Гейне — «Книга песен», «Путешествие по Гарцу», «Город Лукка». Окончив Академию, увлёкся Блоком — «забытый гул погибших городов и бытия возвратное движенье» слышались Константину Фёдоровичу в его стихах.

Знакомство с Волошиным стало для него этапным. Поэзия и поэты оказались совсем рядом — сделались естественной и важной частью ежедневной жизни. На его книжных полках появились томики стихов Андрея Белого, Валерия Брюсова, Осипа Мандельштама. Самыми близкими были стихи Макса, затем — Цветаевой. А самым любимым из её стихотворений — то, которое Богаевский называл «Жизненным законом»: «Благословляю ежедневный труд, благословляю еженощный сон. Господню милость — и господен суд, благой закон — и каменный закон. И пыльный пурпур свой, где столько дыр. И пыльный посох свой, где все лучи. Ещё, господь, благословляю — мир в чужом доме и хлеб в чужой печи!»

В стихах Волошина и Цветаевой Богаевский видел воплощение своих чувств, лаконичное и точное выражение своих переживаний. Это были поэты-спутники. Но были у него и поэты-учителя, чьи произведения были для него как бы нравственным компасом и опорой, к книгам которых он прибегал в самые трудные минуты своей жизни. Это были Пушкин и Гёте.

Со второй половины двадцатых годов его настольной книгой стал «Фауст», в нём Богаевский искал ответов на тревожащие его философские и творческие вопросы. Что было истоком жизни, началом всех начал? Слово? Сила? Мысль? Нет, «мысль творить и действовать не может!.. Но свет блеснул — и выход вижу я: в деянии — начало бытия!»

Эти строки он цитировал многократно, и по-немецки, и в переводах: с помощью Гёте старался убедить всех, что пока человек жив, он обязан быть верным своему призванию и делу.

«В деянии — начало бытия!» Каждый день, даже когда пронзительные зимние ветры насквозь продували Феодосию, когда температура в мастерской опускалась до восьми-девяти градусов, он часами простаивал около мольберта. Писал, забывая обо всём на свете. В его мастерской всё стояло на своём месте — баночки с гуашью, тюбики с масляными красками, акварельная бумага: Богаевский дорожил немного чопорной аккуратностью своего царства. Отдыхая, любил перебирать краски, экспериментировать с ними. Однажды нашёл натуральный краситель, растёр его с маслом, показал друзьям; в конце тридцатых годов этот краситель начала использовать ленинградская фабрика, и Константин Фёдорович был очень доволен: его «феодосийская коричневая» стала всеобщим достоянием.

Краски, кисти, бумага — всё это воспринималось им как вещи драгоценные. «Получив от вас акварель, — пишет он своему знакомому, — я действительно долго любовался ею, как Скупой Рыцарь драгоценными камнями; так же, как и он, я драгоценные краски спрятал в свой «сундук ещё неполный» и запер их на ключ»²⁹. Другой его приятель Т. И. Сорокин, собираясь на лето в Феодосию, спросил, не надо ли чего привезти из Москвы? «Кисти!» — немедленно и убеждённо ответил Богаевский. Сорокин с немалым трудом достал около сотни. Увидев их, Константин Фёдорович всплеснул руками от радости, перебрал по одной, погладил каждую и волновался при этом так, что Тихон Иванович не

²⁹ Письмо К. Ф. Богаевского В. А. Пазухину, 1927 г. Архив ФКГ, фонд Богаевского.

сомневался: художнику уже давно нечем писать. И каково же было его удивление, когда тот открыл шкаф, и... там стояли целые ряды кистей всех размеров, а Константин Фёдорович смотрел на них и счастливо улыбался.

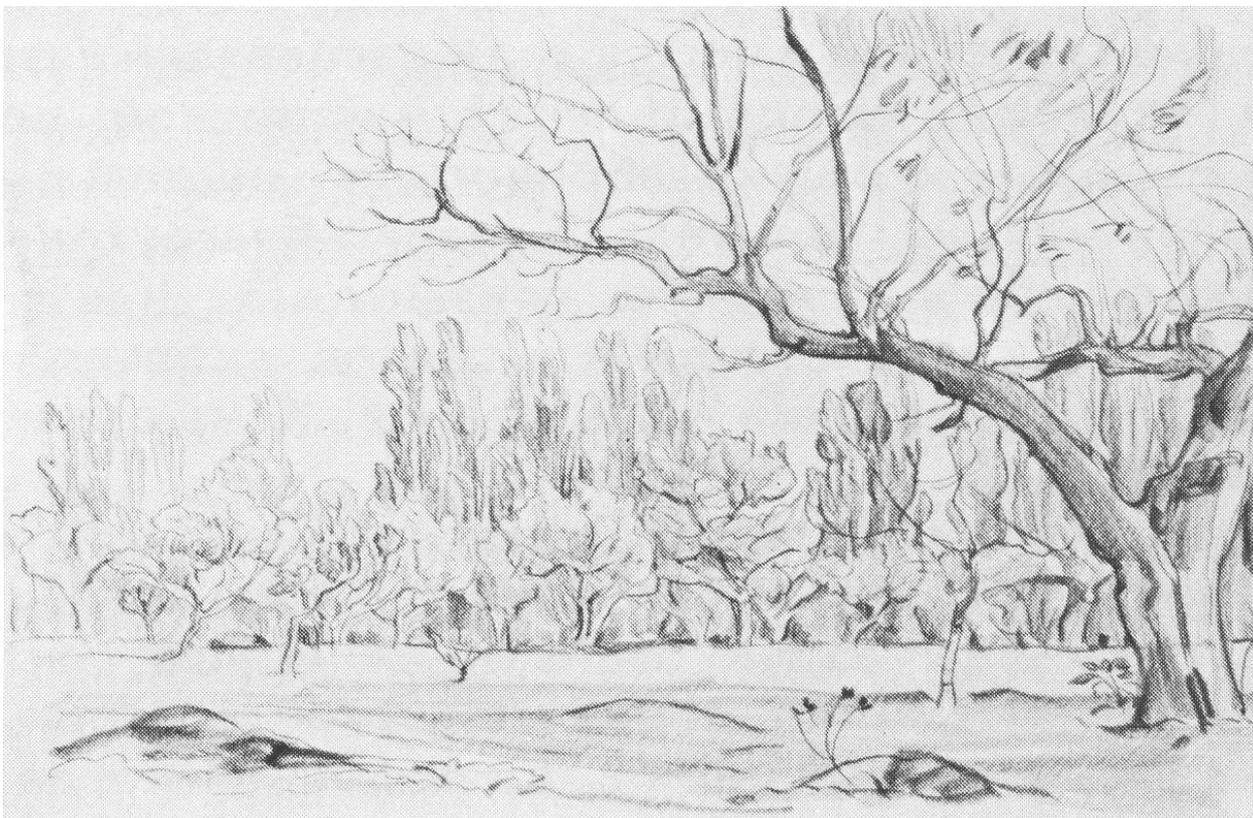


27. Лес. 1935

К произведениям своим он по-прежнему относился с недоверием, девять из десяти считая неудачными. Сколачивая будки для собак (у Богаевских много лет жили две любимые собаки Шарик и Тайту), обивал их своими картинами: «И так останется после меня много всякого хлама!» Когда Волошин или Кандауров просили показать новые работы, всегда оказывалось, что показывать нечего: ничего не удалось, всё надо счищать и писать заново. Тогда Максимилиан Александрович изобрёл «противоядие». Войдя в мастерскую, он или Константин Васильевич начинали жаловаться на головную боль, рези в желудке или в сердце. Богаевский торопливо задёргивал окно шторами, приносил лекарства, холодную воду, ставил возле кувшина блюдечко с вареньем, укладывал «заболевшего» на диван и на цыпочках, стараясь идти как можно бесшумнее, удалялся. И тут «больной» вскакивал и начинал рыться в мастерской, отыскивая всё, что было убрано с глаз и спрятано. Через два-три часа Константин Фёдорович осторожно заглядывал в дверь и застывал в недоумении. А ещё через несколько месяцев снова попадался на эту нехитрую уловку. И уже не очень сердился, когда забракованные им и спасённые друзьями картины впоследствии оказывались в каком-нибудь музее или на выставке.

Создаваемый им мир был одновременно и реальным, знакомым, исхоженным, и — идеальной страной, прекраснее которой нет и не может быть. Не подвластное жизненным испытаниям воображение помогало ему трансформировать то, что так прочно жило в его памяти. И всё же те, кто называл созданную им страну «Богаевией», ошибались: как бы ни переплавлял Богаевский облик Крыма, он оставался Крымом, лишь приобретал особую характерность, и образ этот не был окаменевшим, застывшим — он вбирал в себя токи и силы времени. В картинах второй половины двадцатых годов не было ни траге-

дийности его ранних произведений, ни идилличности «гобеленов»; последовательное звено в творческом развитии художника, они развивали то, что было в его довоенных полотнах, но на более глубокой и прочной основе. Спокойствие, которым веяло от них, жилось на вере в прочность земного бытия — в незыблемость круговорота солнца, неизбывность жизненных сил, таящихся в росте трав, кустов, деревьев.



28. Пейзаж с деревьями

Окончив работу, он шёл прогуляться по городу, в горы или на берег моря. Как ни дорожил временем, как ни учитывал каждую рабочую минуту, забывал обо всём, когда видел играющих дельфинов или летящих журавлей. «Вчерашнюю ночь я всё время слышал курлыкание журавлей, стая неслась за стаей, и всё над нашим двором. Вместе с собой они принесли из Африки и тёплый ветер и наконец — весну. На воздухе и во всей природе так хорошо, что и умирать не хочется. Всё же, если в будущем нам будет предоставлена возможность опять возродиться на земле и выбирать себе долю, то я себе выберу долю журавля, а не человека — так и знайте!»³⁰.

Зимой прогулки прекращались, Богаевский не любил холодов. Вздыхал: «Хорошие дни кончились, дует север, и с каждым днём всё делается холоднее. Море стало серозелёное, злое, “кара-деугиз”, как называют его турки; а ещё недавно оно было спокойное и тихое, как зачарованное во сне, и чуть-чуть шелестело у самого берега». Долгие зимние вечера он коротал за книгой. А когда опять наступала весна, и солнце начинало плясать по белым, выбеленным известью домам, он заново обходил Феодосию, промеривал выщербленные каменные плиты её площадей и улиц, блуждал в пыльных узеньких переулочках, уходил в степь, начинавшуюся чуть ли не сразу за церковью, в которой он венчался. Весной у него в саду расцветали гиацинты — он высаживал их прямо перед мастерской; розово-белым дымом курились абрикосы и миндаль; летом полыхали мальвы, томительно-сладко благоухал табак; осенью пышно кудрявились хризантемы. «Как всё ве-

³⁰ Письмо К. Ф. Богаевского Ю. Л. Оболенской от 5/IV 1932 г. ЦГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 18, л. 109.

ликолепно... сколько зелени и цветов, сколько жизни в небе и на земле!» — радовался Константин Фёдорович.

Летом он работал только в мастерской — летом крымская природа казалась ему слишком звонкой — «резкой». На этюды ездил осенью — в конце сентября, в октябре: «Нет слов передать, какой восторг охватывает меня иногда перед природой. Никогда я не насыщусь ею вполне, тут нужно сто жизней, а не одна!»



29. Феодосия. 1930

Его дом, замерший во время гражданской, опять распахнул двери. «Ежедневно масса гостей, — писала Оболенская. — Вчера утром были Шервинские; старый профессор, молодой поэт и его жена — трое. Потом скульптор Матвеев с женой — пять. Потом какие-то молодые авиаторы — шесть; а вечером братья Лебедевы (московский Малый театр), одна певица из Москвы и здешняя пианистка... Был домашний концерт и ужин»³¹.

Моцарт, Бетховен, Вебер, старинные французские и немецкие романсы, песни Варламова и Алябьева — вот обычные программы домашних концертов у Богаевских. В мастерской нередко пели знаменитости — Зоя Лодий, Лабинский, Касторский. Не случайно и упоминание Оболенской об авиаторах. Константин Фёдорович был связан многолетними приятельскими отношениями с Константином Константиновичем Арцеуловым. Внук Айвазовского и сам художник, Арцеулов в то же время был замечательным лётчиком: в годы первой мировой войны он совершил двести сорок боевых вылетов, что было по тем временам неслыханным рекордом, первым научился выводить самолёт из «штопора» и вновь набирать высоту, разработал различные приёмы воздушной атаки и выхода из неё, составил одну из первых инструкций по теории и практике истребительной авиации. Теперь, в дни мира, он руководил школой планеристов, расположенной в Коктебельской долине. Среди учеников Арцеулова были известные в будущем авиаконструкторы: С. В. Ильюшин, А. С. Яковлев, С. П. Королёв.

Но чаще всего и больше всего посещали Богаевского художники: Грабарь (Константин Фёдорович всегда показывал ему свои работы), Остроумова-Лебедева (она исполнила портрет Богаевского, который он сам считал очень удачным), Чекмазов, Куприн, Фальк, Петров-Водкин. Фальк уговорил Константина Фёдоровича поработать вместе с ним на натуре летом. С Козьмой Сергеевичем Петровым-Водкиным Богаевский беседовал о гармонии движения и статики, глубины и плоскости, холодных и горячих цветов, об итальянских фресках и русских иконах; оба они считали, что любая картина — жанровая ли, пейзажная — должна нести в себе элементы философско-поэтического обобщения, символа.

³¹ Письмо Ю. Л. Оболенской матери от 22/VIII 1928 г. ЦГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 103, л. 19, 20.



30. Первозданный пейзаж. 1931

День мой близится к закату, — писал Богаевский Оболенской, — и хочется мне только много-много работать да — «поутру — ясную погоду, под вечер — тихий разговор» с моими милыми друзьями». Сейчас — после всего пережитого — он особенно дорожил общением с людьми и в первую очередь с теми, чья дружба выдержала все испытания: с Волошиным и с Кандауровым.

В годы гражданской войны он и Максимилиан Александрович делились каждой копеечкой («Я был бы готов отказаться от всякого регулярного пособия, лишь бы его получил Богаевский», — писал Волошин). Теперь они опять ходили вместе рисовать, писать акварелью. Порой акварель сочетали с сангиной, углем, итальянским карандашом. Константин Фёдорович восхищался тонкостью художественного чувства и образного видения Волошина, поэтической точностью его акварелей: «Какие они все правдивые, и как красиво и естественно плавно текут линии гор!.. Не везде только небо отвечает низу, но в облаках есть удивительно верно и красиво схваченные места». Впрочем, сам Максимилиан Александрович не так высоко оценивал свои работы: «Я знаю, что в моих коктейльских акварелях есть известные достижения, у них в общем цветовом письме есть приятная радужность, но... в них нет совсем той насыщенности и той волевой сосредоточенности, что у Богаевского. Это бросается сразу в глаза при непосредственном соседстве. Но, — добавлял он, — я этого не боюсь. Нужно, чтобы наши пропорции были ясны... Вот о стихах своих я знаю, что они стоят картин Богаевского»³².

В 1923 году умерла Елена Оттобальдовна. Место хозяйки в доме заняла Мария Степановна Заболотская. Но этот брак (с первой женой он разошёлся много лет назад) не изменил образа жизни Волошина. Он превратил свой дом в бесплатный Дом отдыха для поэтов, учёных, музыкантов, художников («Наркомпрос считает это учреждение чрезвычайно полезным», — писал Луначарский), в нём опять звучали стихи, музыка, споры об искус-

³² Письмо М. А. Волошина А. Г. Габричевскому от 5/XI 1926 г. ИРЛИ, Пушкинский Дом, фонд Волошина.

стве. Молодёжь организовала джаз, устраивала весёлые любительские спектакли — сами писали тексты, декорации, сами шили костюмы. С. В. Шервинский вспоминает, как на одном из таких вечеров он прочитал Богаевскому восторженный сонет о живущем «в тиши феодосийской мастерской» художнике, творчеством своим «соперничающим с божеством». Богаевский страшно смутился, всё время старался прервать чтение, упорно и очень серьёзно повторяя: «Недостойн. Недостойн. Недостойн».

Теперь Богаевский и Волошин ещё больше, чем о живописи, говорили об истории. Она сопрягалась для них с искусством, с поэзией (Максимилиан Александрович писал стихи и поэмы об истории России), с философией. «Ни исторические эпохи, ни исторические характеры, — говорил он, — никогда не угасают бесследно в жизни народов. В современности всегда присутствует всё, из чего народ слагал историю. Подвижные течения истории только на время выносят на поверхность, на яркий свет известные элементы народного духа и характера, оставляя другие в тени, в глубине. Но творческие вихри всех этих эпох присутствуют всегда в жизни народов». Эти идеи он развивал в монографии о Сурикове — закончил её в годы войны и теперь искал издателя. И еще одну книгу хотел предложить Госиздату Волошин, главным героем которой должен был стать Богаевский. Она, рассказывал Максимилиан Александрович, будет называться «Киммерия» или «Киммерийские сумерки» и состоять из трёх частей: в первой — статьи о творчестве Богаевского, записи некоторых бесед с ним, отрывки из его писем; во второй — киммерийские литографии Константина Фёдоровича; в третьей — стихи и пейзажи самого Макса. Позднее ему стало казаться, что необходимо прибавить ещё одну часть — о старой Феодосии. «Хочу, чтобы книга о Богаевском, — говорил он, — была бы и книгой о Феодосии, и не могу не сделать её в то же время и крайне личной»³³.

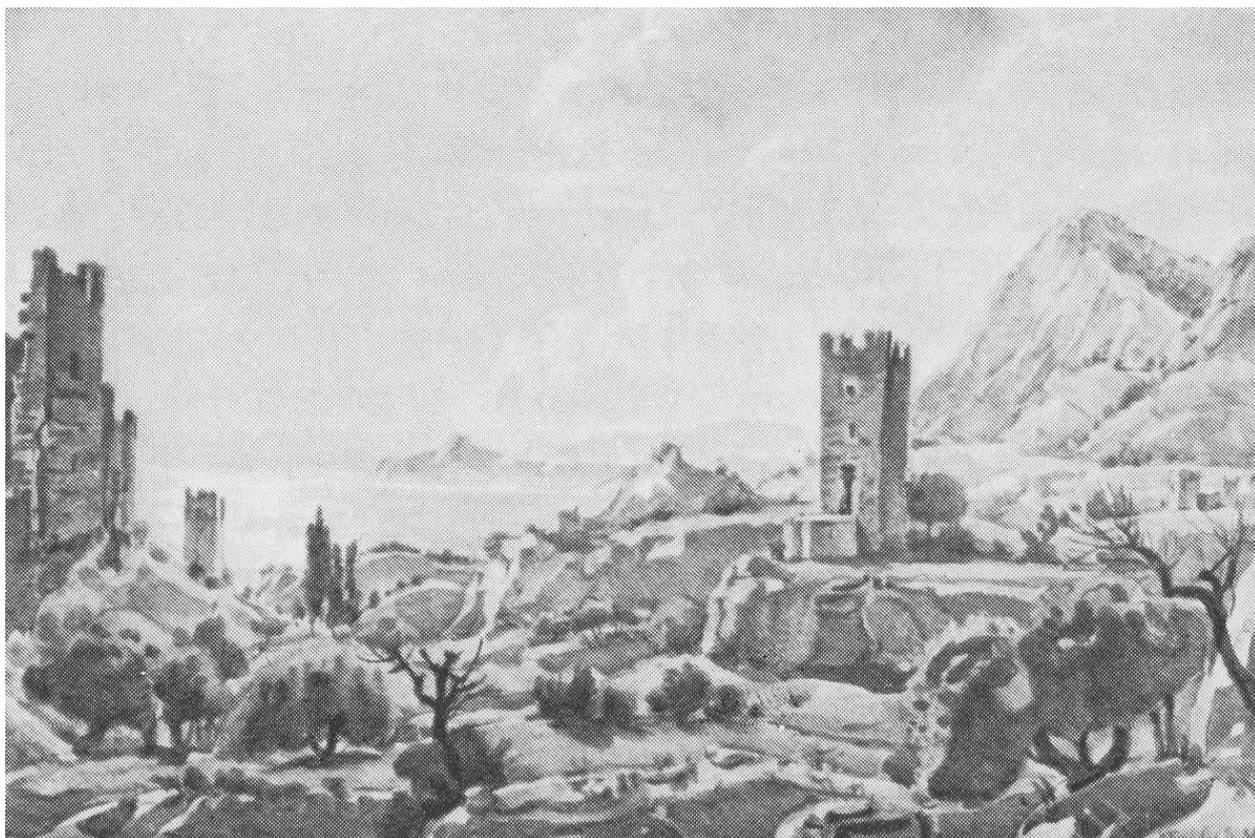
Верным другом оставался и Кандауров. «Всё меняется, — писала Константину Фёдоровичу Оболенская, — но мы неизменны. Я пишу, а за стеной Константин Васильевич колотит молотком. Ну, как вы думаете, что? Это он вставляет в рамы какие-то ваши рисунки на предмет показа Третьяковке». После революции Кандауров вёл общественную работу в Москве, был уполномоченным Наркомпроса по художественным выставкам, в 1924 году получил звание Героя Труда.

В 1923 году он организовал художественное общество «Жар-цвет», в которое кроме него входили Оболенская, Волошин, Добужинский, Фалилеев, Остроумова-Лебедева, Радлов, Камзолкин, И. Захаров, Агапьева и другие. «На фоне этюда, торжествующего в живописи», художники хотели возродить композиционное начало — «композиционный реализм на основе художественного мастерства».

Богаевский сперва колебался, вступить ли? — «Название обязывает, а я посмотрел свои акварели — в них ни жару, ни цвету. Для меня скорее бы подходило общество под названием «Старый воробей». Впрочем, Кандаурову было нетрудно сломить его сопротивление («Нашему объединению, мне нужно твоё имя!»), и Константин Фёдорович посылал свои работы на все выставки «Жар-цвета», пока общество существовало. Кандауров приезжал в Феодосию почти ежелетне. Всегда вместе с Оболенской, уже давно делившей с ним все тревоги и радости. Богаевский встречал их торжественным обедом в ресторане на поплавке («в этом поплавке нет трактирного привкуса», — говорил он), южным обедом — с вишнёвым квасом, с фаршированными помидорами. Окружал тысячью мелких забот, «на смех всей Феодосии» заставлял Юлию Леонидовну мыться каким-то особенно ароматическим мылом «Султанская роза», одаривал как только мог — задолго до их приезда начинал рыскать по городским аукционам в поисках антикварных саксонских тарелок или старинных вышивок. Иногда они вместе ездили в Старый Крым, где с раннего утра («раз-

³³ Письмо М. А. Волошина К. В. Кандаурову от 15/VII 1922 г. ЦГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 41, л. 20.

водящий! разводи по местам!») уходили на этюды и возвращались, когда зажигались светлячки и звёзды. Иногда работали втроём в феодосийской мастерской Константина Фёдоровича. Оболенская писала татарок в национальных костюмах, Кандауров — букеты горных трав, розовых и жёлтых, сочетая их с серой полынью — «сухим и горьким цветом», ему давались тонкие сочетания тонов. Богаевский тоже пытался писать букеты, только предпочитал не сухие травы, а пышные, влажные от росы розы. Ставил их на тёмный бархатистый фон, под солнце, заставлял их плыть в пронизанном лучами воздухе. Возился долго, старательно, но натюрморты получались много слабее пейзажей. А однажды в мастерской появился и четвёртый художник: мальчик-татарин из детского дома, находившегося вблизи. Яркие, непосредственные детские рисунки понравились Юлии Леонидовне, она попросила один на память. Чуть поколебавшись, малыш протянул ей два.



31. Судакская крепость. 1931

И ещё одного друга послала судьба Богаевскому — Александра Степановича Грина. В 1924 году писатель снял квартиру в маленьком одноэтажном доме с двускатной крышей неподалёку от Картинной галереи Айвазовского, и с тех пор он остался в Феодосии. В городе к Грину относились настороженно, недоверчиво: он отпугивал обывателей холодностью и сухостью обращения, жил отчуждённо, замкнуто, запивал. Но для Богаевского он был не только прекрасным писателем, но и тонко, умно чувствующим человеком. Богаевскому нравились и необычный стиль его книг, и их герои, руководствовавшиеся высокими нравственными законами и воспринимавшие каждый день как исполненный поэзии праздник: «... Чудеса в нас самих. Не тронул ли меня солнечный свет в лиловых оттенках? И вьюнок на старой панели? И птица среди ветвей?» Перечитывая «Алые паруса», он восхитился тем, что Артур Грэй «взял на себя роль провидения». Тогда Александр Степанович рассказал ему о замысле рассказа, в котором Грэй должен был столкнуться с садистом-миллионером, купившим девушку, чтобы позабавить себя зрелищем электрической казни. Грэй вызывает миллионера на дуэль и убивает его.



32. Старая гавань. 1935

Восхищённо-красивые слова Грина о «лиловой зелени крутых склонов, льющих девственные дебри свои с полнотой и размахом песни», о «мчащейся тишине», о море, «подобном творческому инстинкту», были близки и понятны Богаевскому: в основе гриновской сказочной страны, где «ручьи несутся шумно, ошалев от пестроты, почки лопаются звонко, загораются цветы», так же как и в основе пейзажей Богаевского, лежали реальные крымские мотивы. «Одна из главных ошибок наших состоит в том, что мы ценим природу, насыщенную мечтами, и подходим с усмешкой карикатуриста к той, где живём. Между тем это мир не менее серьёзный, чем берега Ориноко», — уверял Александр Степанович.

Но особенно дорого и важно было для Богаевского отношение Грина к искусству. Он дважды читал Жозефине Густавовне рассказ «Победитель» — в нём известный скульптор разбивает своё произведение, чтобы освободить место на конкурсе для другого, менее удачливого, но более талантливому художника.

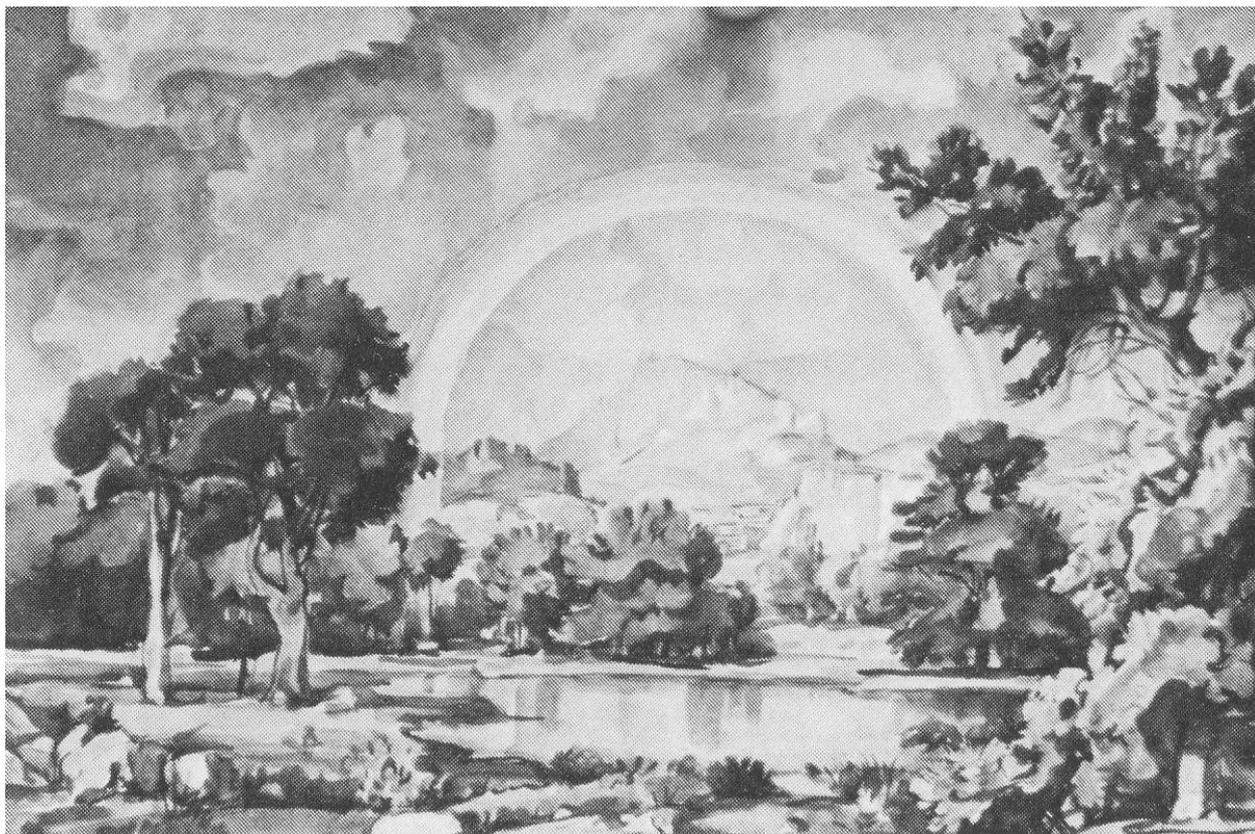
Восхищался трактовкой Грином легенды о леди Годиве. По преданию, Годива попросила своего мужа графа Ковентри отменить подати, так как народ голодал; граф поставил условием, чтобы Годива проехала нагой по городу, и она, прикрывшись лишь распущенными волосами, проехала по пустым улицам — ни один человек в этот день не вышел за порог дома, ни один не выглянул в окно.

Как должен художник изобразить этот эпизод? Написать обнажённую женщину на коне, безлюдье, закрытые окна? О нет! «Уж если изображать случай с Годивой, — говорил Александр Степанович, — то надо быть верным его духу: нарисуй внутренность дома с закрытыми ставнями, где в трепете и негодовании, потому что слышат медленный стук копыт, стеснились жильцы; они молчат, насупясь; один из них говорит рукой: «Тсс! Об этом ни слова!». Но в щель ставни проник бледный луч света — это и есть Годива!»

Нина Николаевна, вдова Грина, рассказывала, что Александр Степанович хотел посвятить рассказ «Акварель» Константину Фёдоровичу (посвящение было снято по редакционной ошибке). Работая над рассказом, в котором два старых, измотанных жизнью человека, случайно попав на выставку акварелей, замирают перед одной из них, примиряющей их друг с другом и с жизнью, он думал о Константине Фёдоровиче.

В ноябре 1927 года — к тридцатилетию творческой деятельности — в Феодосии, в Картинной галерее, была открыта комната с постоянной экспозицией произведений Богаевского. «Среди небольшого круга людей, без излишнего треска и шума... Вечером собрались у нас наши ближайшие знакомые и отпраздновали сей торжественный день в моей жизни», — сообщал он Кандаурову. Тот, в Москве, тоже готовился к юбилейным празднествам, но позвать на них Константина Фёдоровича нельзя было ни под каким видом. Сперва он пытался даже отказаться от юбилейной выставки, ссылаясь на то, что не успеет написать для неё новые полотна. «Если вы думаете, что к каждой ретроспективной вы-

ставке художник обязан изготовить заново всё количество картин, написанных им за всю жизнь, то как же тогда вы представляете себе, например, посмертную выставку?» — смеялась Юлия Леонидовна. Наконец Богаевский раскрыл свои карты: «Если бы я был вроде куклы, то на заседании Академии, где будут расхваливать меня... да ещё читать по моему адресу стихи, я бы смог ещё присутствовать. А быть живым на юбилее — это мне никак не выдержать». Поэтому героем и «именинником» московских торжеств был Кандауров — он устраивал выставку, принимал представителей Третьяковской галереи, пришедших посоветоваться, какие картины приобрести; он радовался и той строгой сдержанности, с которой зал, стоя, слушал адрес Богаевскому, и тому взрыву аплодисментов, которыми были покрыты его последние слова: «Это был его праздник».



33. Радуга. 1932

Адрес привёз в Феодосию Александр Георгиевич Габричевский; историк искусства, он давно и благожелательно следил за творчеством Богаевского. «История будет венчать в его лице одного из крупнейших русских художников и подлинных представителей большого искусства», — торжественно уверял он. К этому мнению присоединился другой критик, Тарабукин (его статья «Художественный образ в искусстве Богаевского» была опубликована сразу же вслед московской юбилейной выставке): «Богаевский — художник-мыслитель, а не только живописец. Он мыслит образом и обращается к внутреннему взору, а не только говорит внешнему, зрительно-чувственному восприятию. Его творчество есть искусство, а не только живопись».

Значительные слова, высокие оценки. Впрочем, Константин Фёдорович по-прежнему пропускал их мимо ушей. Его волновало иное: он упорно запрашивал Кандаурова, не говорил ли тот о его картинах с кем-либо из молодых художников — «отзывы их, как бы они ни были жестоки, любопытно было бы мне знать».

Теперь в статьях о Богаевском всё чаще повторялись мелькнувшие когда-то у Волошина слова «киммерийское искусство», «киммерийская школа». Они присутствовали поч-

ти в каждой из них. И только сам Константин Фёдорович сомневался в правомерности этого термина: «Айвазовский, Волошин и я — три ласточки ещё не делают весны даже у нас на юге». И когда речь заходила непосредственно о нём, добавлял: «Никак не могу принять на себя ту высокую роль какого-то зачинателя нового классического стиля, которую приписывает мне Габричевский, это чересчур сильно для меня». А однажды в письме к Максиму признался: «Что касается того, какой я художник, большой или маленький, то я часто думаю, а не случится ли со мною то же самое, что и с Айвазовским, у которого оказалось так много воды в живописи, а искусства, настоящего искусства, так мало. Вот пройдёт лет пятьдесят и так же, как на Айвазовского, скучно станет смотреть и на меня...»

Богаевский внимательно следил за развитием советского искусства; то просил прислать ему текущие критические статьи, то «отписать поподробнее о трёх китах нашей живописи: Кузнецове, Сарьяне и Петрове-Водкине», но сам ездил в Москву всё реже и реже. Сказывался возраст, сказывались устоявшиеся привычки к месту, к вещам — всё казалось, что в Москве ему чего-то будет не хватать. И если уж приходилось ехать, сборы превращались в событие. «Стучит, гремит, укладывает горы вещей и только в сомнениях, везти ли свою походную кровать. Мы продадим автобусу крышу», — писала Оболенская.

«Ах, какая это блаженная страна, наша Феодосия, именно Богом данная!», — написал он ещё в 1912 году Кандаурову, и это убеждение не изменилось у него в течение всей жизни: «Верю в то, что наш край, так богато насыщенный духом древних культур, ещё должен родить и воспитать на своей земле большого художника, не чета мне...»

В те годы Феодосия ещё во многом сохраняла своеобразие. «Я впервые попал туда в середине двадцатых годов, — рассказывает Шервинский. — И первые услышанные мною слова были греческие: какая-то хозяйка посылала домработницу в лавку, сопровождая её наставлениями на греческом языке. Часть афиш на уличном столбе тоже была напечатана по-гречески. Даже подозрительная фруктовая вода, которой торговали, называлась «Византъон». На главной улице высились типично итальянские аркады; в некоторых домах я увидел такие же лоджии, какие видел в венецианских и генуэзских дворцах. Рядом со средневековыми башнями возвышались мечети. Возле самого дома Богаевского в крепостные стены были врезаны плиты с гербами древнейших итальянских фамилий. А над всем этим — на холме — высился маленький Парфенон, его копия, построенная Айвазовским для Музея древностей».

Богаевский отдал немало сил посвящённым Феодосии полотнам — ему хотелось, чтобы в них, как в свитке, можно было прочесть историю города. Феодосия — это земля, камни и горы, и Богаевский видел в этом особую трудность: «Чтобы сделать Феодосию в живописи, надо изучить каждую трубу на крыше. Это вам не Сокольники, где цветовым пятнышком отделаться можно. Не на цветовых отношениях — на безукоризненном рисунке должна держаться картина»³⁴.

Сперва рисунок — огромный, в размер будущего холста. Потом — акварель, в которой решались цветовые соотношения. И только после этого — работа над полотном — несчётное количество вариантов, которые отставлялись в угол, записывались, счищались. «Искусство живо живою кровью принесённых жертв», — повторял Богаевский стихи Макса.

К полотнам о Феодосии он относился взыскательно — хотел, чтобы в них был не только облик, но и характер и судьба города. Он написал их много, но наиболее серьёзными считал два. Одно было написано в 1926-м, другое — четыре года спустя. В полотне 1926 года городские постройки лепятся по склонам холмов, словно поднимаясь к горе Митридат, на которой высится классическое здание Музея древностей. Над холмами клу-

³⁴ Записано со слов Н. А. Шорина автором.

бьтся-нависают тучи, лишь кое-где разрывааемые солнечными лучами. Самый яркий свет падает на центральную часть картины, благодаря этому всё в ней кажется сосредоточенно-напряжённым — город замер перед грозой. Полотно 1930 года более спокойно и уравновешенно. Богаевский как бы смотрит на город издали, перед зрителем — феодосийская панорама с остатками средневековой крепости на первом плане. Вглядываясь в картину, можно уловить и характер кладки каменных стен, и динамическую кривизну устремлённых в горы улочек, рассмотреть и облицовку проёмов бойниц, и плетение ветвей немногих и поэтому ещё больше бросающихся в глаза деревьев. И ещё можно разглядеть многие детали — но лишь после того, как вберёшь в себя и запомнишь картину целиком: все детали, даже самые яркие и необычные, написаны лишь для того, чтобы создать целое, чтобы существовать в этом едином целом.

«Феодосия» 1930 года — очень реалистическая картина. Это живой город живых людей — это они населяют невысокие белёные дома под красными черепичными крышами, это они протоптали дорожки к воротам, засадили чахлые, сожжённые ослепительным крымским солнцем садики. Их незримое присутствие чувствуется в полотне. И вместе с тем в нём есть всё, чем волновали ранние, сказочные города Богаевского: ощущение долгих веков, пронёсшихся над этими холмами, острая характерность, создающая лицо и душу города.

ДНИ ПЕЧАЛИ, ДНИ РАДОСТИ

Тридцатые годы начинались для Константина Фёдоровича трудно. Глубоко и искренне преданный своим друзьям, не мыслящий счастья без общения с ними, он теряет их одного за другим.

Весной 1929 года тяжело заболевает Кандауров, врачи почти не надеются на выздоровление, и только самоотверженные заботы Оболенской возвращают его к жизни; «никакой мерой не измерить её любви!» — восклицает Константин Васильевич. В декабре этого же года свалился от удара Волошин. Вызванный в Коктебель экстренной телеграммой Марии Степановны, Богаевский повёз туда врача и возвратился угрюмый, мрачный: «Уже Макса нет, это не прежний Макс». Рассказывал: «Он точно наполовину уже вне жизни, на лице какая-то детская застывшая улыбка, отвечает только на вопросы, да и то как-то туго и медленно». Впрочем, время приносит Максимилиану Александровичу облегчение: «духовно-потухшее состояние» сменяется возвращением прежнего интереса к жизни, он «начинает просыпаться». Почти одновременно становится легче и Кандаурову — от него приходят полные надежды письма: «И что у меня за характер? Ничего не берёт, и даже, когда делали операцию, несмотря на боль, острил и улыбался. Меня только гнетёт бессилие помочь моим дорогим близким. Вот это — мука нестерпимая!» Слово не расходится у него с делом: с трудом преодолевая слабость, измученный сложнейшей операцией, он старается подбодрить и успокоить Богаевского. «Моё глубокое и искреннее убеждение, что мы дождёмся хороших дней, — пишет он, — этим будущим — надо жить, терпеть и как можно больше работать. Мы должны всё же быть счастливее простых смертных. У нас есть искусство, надо только искренне его любить, и оно должно нас утешать в самые тяжёлые дни»³⁵.

Письмо это очень обрадовало Богаевских. Константин Фёдорович строил планы о летнем приезде Кандаурова — «ещё увидимся здесь, на юге, и поживём, и поработаем вместе, ценя и бережно храня каждый день жизни, отпущенной нам». «Привезёт вас

³⁵ Письмо К. В. Кандаурова К. Ф. Богаевскому от 2/III 1929 г. ЦГАЛИ, ф. 700, оп. 1, ед. хр. 46, л. 2.

Юленька в нашу тихую мастерскую, на солнце и к морю, а мы постараемся, чтобы вы поскорее забыли все ваши страдания», — поддерживала его Жозефина Густавовна. Но болезнь оказывается коварной, радость — преждевременной. Кандауров опять попадает в клинику, одну за другой ему делают ещё две операции, но всё оказывается напрасным. Константин Васильевич знает, что обречён, и подводит итоги своей жизни: «Невольно оглядываюсь и думаю: зачем жил? Для чего жил? Оставлю ли после себя что хорошее?» Он не пытается обманывать себя. Знает, что был небольшим живописцем. И всё же он прожил жизнь по тем законам, по которым жили большие, настоящие художники. Глубоко и искренне любил искусство, никогда не предавал его. Был честен по отношению к соратникам, всегда старался помочь, поддержать их. Дружба с Богаевским, забота о нём — предмет особой гордости. Вот оправдание его жизни, вот заслуга. «Я всё же безмерно счастлив, — пишет он, — что в жизни моей столкнулся с тобой... В этом был для меня смысл и огромное счастье».

И почти одновременно пишет ему Богаевский. Ему тоже нужно высказаться, открыть всё, что до сих пор только подразумевалось: «Если ты мне пишешь о том, какое большое место я занимал в твоей жизни, то что должен сказать я, выросший, хранимый и направляемый в искусстве всегда тобою с таким бескорыстным и трогательным вниманием и любовью. Мою жизнь, всю мою работу так трудно и немислимо отделить от тебя. Непрестанно я благодарю судьбу, что она в жизни послала мне тебя, неустанного в любви и в заботах друга. И помни... что без тебя да без Жозефины Густавовны жизнь для меня станет скучной и ненужной»³⁶.

Это письмо и было последним, которое успел получить Кандауров. Уже перед самой смертью слабеющей рукой, неровными прыгающими каракулями вывел: «Спасибо за ласку».

Весть о смерти Кандаурова была страшной вестью для Богаевского. «Константин Фёдорович страшно изменился, — свидетельствует Е. Н. Ребикова. — Похудел, постарел... Такое страдание на лице, что хочется плакать». «Вот первая смерть, которая так больно ударила меня в сердце», — признается он сам. «Жизнь дала нам такой цвет, такую душу, которая радовала нас всех, имевших счастье её знать, быть близким ей... жизнь на земле была от этого лучше и счастливее для бедной души человеческой», — пишет он Оболенской.

Он старается сдерживаться, не показывать на людях своё горе, не говорить о нём даже с женой, даже с Максом. Лишь единожды, сразу после известия о смерти Константина Васильевича, говорит ему отрывисто и сурово: «Какого мы друга потеряли!» Но Максимилиан Александрович понимает Константина Фёдоровича с полуслова. Ездит к нему в Феодосию, стараясь развеять мрачную обстановку, царящую в доме («Нигде нет для меня таких опустевших кварталов, как эти»), ночует в мастерской Константина Фёдоровича, подолгу разговаривает с ним и с Жозефиной Густавовной «о вещах важных и вечных».

И ещё один человек хорошо понимает состояние души Богаевского — Александр Степанович Грин. Он дарит ему свой роман «Дорога никуда» — грустную историю о мечтателе, раздавленном «глупой и подлой логикой жизни» — без надписи, но с отчёркнутыми на предпоследней странице словами: «Беззащитно сердце человеческое. А защищённое — оно лишено света, и мало в нём горячих углей, не хватит даже, чтобы согреть руки».

В эти дни Богаевский и Грин часто встречаются. Грин работает над «Недотрогой», романом о чудесных цветах, сворачивающихся при одном приближении лицемерных и недобрых людей, о людях с тонкой и чувствительной, подобно этим цветам, душой. «Этот

³⁶ Письмо К. Ф. Богаевского К. В. Кандаурову от 2/VI 1930 г. ЦГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 26, л. 302, 303.

роман будет во многом лучше и сильнее «Бегущей по волнам», — обещает Александр Степанович.

Никогда ни у кого не просивший совета в работе, на этот раз он изменяет своему правилу. Вдова Грина впоследствии напишет: «О некоторых картинах одного из героев романа, талантливого художника... Петтечера он часто беседовал... с Константином Фёдоровичем Богаевским, желая отчётливо представить, может ли, скажем, уцепившаяся за выступ скалы рука повисшего над пропастью человека выразить всю силу его отчаяния так сильно, как выразило бы на картине его лицо».

«Недотрога» была оставлена писателем в самом начале, Грин написал только несколько глав. Обстоятельства сложились так, что ему пришлось скрепя сердце («Сдираю с себя последнюю рубашку») взяться за «Автобиографическую повесть». Реалистические воспоминания напечатать было много легче, чем фантастический роман, а печататься было необходимо — Грины жили в тяжёлой, непрекращающейся нужде.

Сохранилось одно из писем Грина к Богаевскому: «Прямо скажу, изнуждались так, что я решил съездить в Москву, уторопить получение. А потому не сможете ли вы выручить нас — не лично, нет, но путём какого-нибудь знакомства на сумму в 50 рублей на 10 дней с благодарностью», — еженедельно встречаясь с Константином Фёдоровичем, писатель не нашёл в себе сил выговорить эти слова и предпочёл обратиться к нему письменно; писал медленно, тщательно подбирая выражения, чтобы невзначай не обидеть: — «Был бы чрезвычайно обязан — и в равной мере был бы благодарен, если бы, не имея возможности это сделать, вы сообщили бы мне о том без неудовольствия на меня за то, что я затруднил вас. Наш общий привет Жозефине Густавовне. Как мрак с души спадёт, придём в вашу большую, ночную подземную пещеру, озарённую светом истинного искусства»³⁷.

Но вскоре их встречи прекратились. Грин переехал в Старый Крым и там заболел. Сперва предполагали воспаление лёгких, потом Богаевский узнал, что у него рак. Значит, и его он больше не увидит...

Так и случилось. Известие о смерти Грина пришло в Феодосию 9 июля 1932 года, в день его похорон. А ещё через месяц, 11 августа, в полдень («В свой час!» — вздохнёт во Франции Марина Цветаева) — умер Максимилиан Александрович Волошин. Константин Фёдорович с рассвета сидел у его постели, до последней минуты держал его руку. Потом так же долго сидел у его могилы на склоне холма, против Карадага. «Макс лежит там высоко на горе среди своего любимого пейзажа и в полном спасительном одиночестве — прекрасна его могила! Настоящий поэт, какой придёт сюда, не останется равнодушным к тому, что лежит в этой земле и что открывается его глазу с высоты этой могилы»³⁸.

Время было не властно над чувствами и памятью Богаевского. «Константин Фёдорович очень грустен, говорит, что ходит точно по кладбищу и тени дорогих друзей неотступно с ним» — эти слова были написаны Жозефиной Густавовной в сентябре 1935 года. И всё же его друзья не ушли — они оставались с ним. Оставались стихами Волошина, советами Кандаурова. Его советам Константин Фёдорович обязан тем, что обратился к индустриальному пейзажу, принёсшему ему успех в середине тридцатых годов.

Началось это с того, что на стыке 20 – 30-х годов его полотна стали вызывать активное недоброжелательство критики. В дни, когда вся страна, стар и млад, участвует в перестройке народного хозяйства, нельзя ограничиваться пейзажем, — заявляли одни. Другие обвиняли его в стилизации, в отрыве от подлинной жизни природы, не понимая всей глубины и сложности его искусства.

Богаевский «хороший математик: его не удовлетворяет арифметика живописной техники, он знает геометрию плоскостей... — для него не существует случайности и мимолёт-

³⁷ Письмо А. С. Грина К. Ф. Богаевскому, 1930 или 1931 г. ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 65, л. 1.

³⁸ Письмо К. Ф. Богаевского Ю. Л. Оболенской от 30/XII 1932 г. ЦГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 18, л. 114.

ности, ему нужна твёрдая ось, вокруг которой планомерно совершало бы оборот его творческое колесо», — пытался возражать недоброжелателям хранитель Феодосийской картинной галереи Опалов. Статья его не была напечатана, осталась в архиве галереи.

Впрочем, дело было не в критиках. Ему и самому казалось, что искусство его требует каких-то изменений, движения. Нужно «иначе настроить лиру» — но как? Поиски путей в новое были мучительны. «На днях, — пишет Жозефина Густавовна, — позвал меня на жюри, меня-то! Видно, дошло до предела... Выставил все четыре картины, и мы уселись против, ну, что я могла сказать? А он разбирает по косточкам и ругает и так, и этак!.. Всё, говорит, выходит по-старому и хуже того. А я-то как раз и люблю его «старое» и стою горой и знаю, что и теперь он напишет, и всё-таки жаль мне его ужасно!»³⁹. Можно ли продолжать работать, не изменяя своего лица и обращаясь всё к тем же мотивам, когда всё в стране изменяется сверху донизу? Этот вопрос всё с большей силой тревожил Богаевского. Порой у него даже мелькала мысль: «А не пора ли и совсем закрыть свою лавочку, где много старой рухляди и нет ничего нового и современного, сделать так, как сделал в своё время Куинджи, почувствовав, что его время прошло?»⁴⁰.



34. Город будущего. 1932

Трутом, в котором разгорелась первая искра нового, была идея создания пейзажей полуреальных, полувоображаемых городов Крыма, вернее, не Крыма, а поэтической Тавриды («города Тавриды, построенные в самом изящном стиле: тут и Керчь, и Феодосия, взятые... с разных сторон»). Призванному в судьи Кандаурову эта мысль показалась обещающей, он только посоветовал Богаевскому не слишком увлекаться местными, крым-

³⁹ Письмо Ж. Г. Богаевской Ю. Л. Оболенской от 8/II 1927 г. ЦГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 17, л. 22.

⁴⁰ Письмо К. Ф. Богаевского Н. М. Шекотову, 3/I 1936 г. Отдел рукописей ГТГ, 78/175, л. 1.

скими приметам, но попробовать, обобщив впечатления и фантазию, написать виды городов, какими они должны стать через 50 – 100 лет. «Города будущего — это города могучей индустрии и прекрасной архитектуры», — развивала его мысль Оболенская. Может быть, это города мечты? Только «мечта и делает жизнь осмысленной, пробуждая человеческое достоинство», — говорил Александр Степанович Грин. Константин Фёдорович увлёкся идеей, стал готовиться к большому полотну, думать, рисовать. За два года рисунков к картине накопилось великое множество, но, пересматривая их, Богаевский оказался перед парадоксом. Некоторые из рисунков были так завершёнными и профессионально изысканными, что их можно было издать отдельным альбомом, но как подготовительный материал к задуманной картине они не годились: в них был сплав реального и фантастического, но не было ни социальной устремлённости, ни направленности в будущее. «Ну, какие это города будущего — они больше похожи на какие-то древние мексиканские города», — вздыхал Константин Фёдорович. Нужно было ближе познакомиться с советской действительностью, окунуться в кипящее вокруг строительство. Но как и где? Для «феодосийского отшельника» решить это было нелегко.

О Днепрострое он впервые услышал в апреле 1930 года от заведующего Краснодарским художественным музеем Ромуальда Казимировича Войцика, который приехал в Феодосию специально, чтобы поглядеть картины Богаевского (одну из них он приобрёл для своего музея). «Грандиозно! — воскликнул художник. И добавил: — Я бы не прочь туда поехать дня на три-четыре». Раз посеянные семена быстро дали всходы. В мае Богаевский долго говорил о Днепрострое с художником Владимиром Кузнецовым, уже прямо формулируя причину своей заинтересованности в поездке: «Мне необходимо это сделать, чтобы более уверенно подойти к темам будущих городов». Возможно, он и не поехал бы — от сказанного до сделанного немалый путь, а Богаевский был уже тяжёл на подъём, но Кандауров и на этот раз позаботился, чтобы слово обернулось делом. «Как я бы хотел, чтобы ты поехал на Днепрострой, — настойчиво писал он Богаевскому в дни своей болезни. — Ты один мог бы передать в рисунках и картинах всю грандиозность этих работ. Я встретил недавно одного знакомого инженера с Днепростроя, и он показывал фотографии. Это что-то удивительное. Только ты со своим мастерством можешь всё это перенести на бумагу и холст... У нас другого такого мастера нет, и это тебя обязывает идти навстречу нам. Брось на время романтику и перейди к реальной, повседневной жизни. Войди в эпоху, переживаемую нами, и ты займёшь видное место»⁴¹.

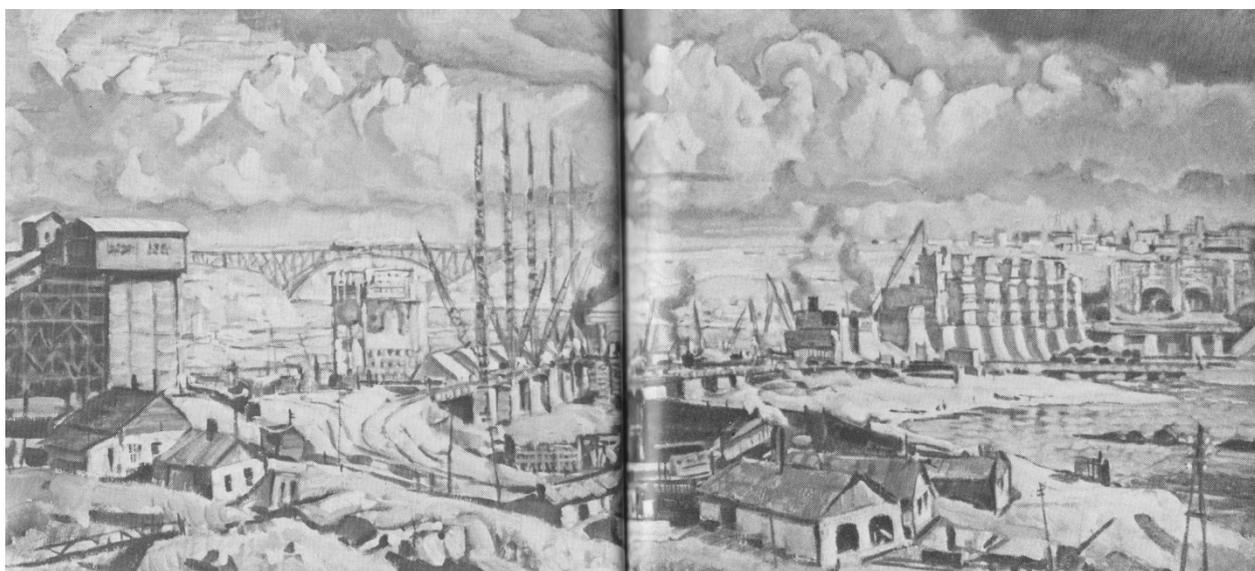
Так возникло и определилось окончательное решение «испить шеломом Днепра». «Если бы не твои настояния и убеждения ехать туда, — написал Кандаурову Богаевский, — я бы предпочёл остаться дома и свою лиру не перестраивал бы на индустриальный лад».

Первое ощущение от строительства было сложным. Богаевский хотел собственными глазами увидеть, как строительство сочетается с пейзажем — с рекой, берегом, землёй и небом, понять, как это возможно передать композиционно. «Правду сказать, я был до некоторой степени разочарован тем, что увидел здесь, — рассказывал он потом Шекотову. — Не самим, конечно, размахом строительства, а тем, что за ним или вокруг него никакого пейзажа не оказалось, всё было закрыто объектами строительства: «бычками», кранами, камнедробильными заводами, всякими подсобными сооружениями, лесом электропроводных мачт и пр., и пр. Куда-то делись и берега Днепра и самый Днепр, где-то он там течёт внизу... Земли почти не видно, одно небо ещё поднималось вверх над этим вавилонским столпотворением, снизу затянутое бурой мглой дымов и пылью. Из чего тут создать картину, на что опереться, когда как будто никакого пейзажа и нет кругом? Писать

⁴¹ Письмо К. В. Кандаурова К. Ф. Богаевскому от 6/V 1930 г. ЦГАЛИ, ф. 700, оп. 1, ед. хр. 46, л. 121.

«котлованы», грандиозные выемки, где копошатся, как муравьи, рабочие... было мне, пейзажисту, нелюбопытно. Изображать «бычки» и краны с пёстрым кружевом сцеплений и паутиной электропередач — работа, более подходящая графику, чертёжнику»⁴².

Как вдохнуть жизнь и душу в домны, каупера, холодильники, фабрики? В строительные детали и в краны? Не останутся ли они у него в картине «мёртвыми истуканами»? — волновался Богаевский. Он был убеждён, что в индустриальном пейзаже нужно строго придерживаться документальной достоверности, что в нём недопустима ни малейшая фантазия. Строительство логично само по себе, рассуждал он, но логика эта неизвестна художнику, и, нарушая её, он рискует стать смешным, не претворить, а исказить облик нового мира. «Мне, художнику, привыкшему композиционно строить пейзажи, по собственному произволу передвигая на холсте горы, деревья, землю, небо, стилизуя и сочиняя их, как то диктует задуманный образ, пришлось в работе над индустриальными темами натолкнуться на нечто совсем обратное — невозможность компоновать свободно эти объекты строительства, переставлять их, как мне хочется», — жаловался он.



35. Днепрострой. 1930

Но миновали первые дни сомнения, и он взялся за карандаш. Зарисовывал общие виды строительства, днепровские пороги, домны, строительные детали, деррики, мосты, железобетонные конструкции, уходящие в небо трубы, солнце, пробивающееся сквозь облака и клубы дыма.

Человеческий энтузиазм, размах кипящих работ захватили его. Впервые в жизни он сожалел о том, что никогда не работал в бытовом жанре и не привык писать людей («Тут богатейший материал с человеческими фигурами»). В Феодосию он увозил с собой сотни карандашных и акварельных рисунков и надежду, что, когда «пестрота впечатлений уляжется, в душе возникнет какое-то целое — не раздробленный образ», он сможет взяться за картину. Так и произошло. Осенью Богаевский написал три холста: «Строим гигант», «Панорама строящегося гиганта» и «Композицию на тему Днепростроя».

На следующий год он снова едет на Днепр. Сперва с бригадой — на этюды; предполагалось, что Богаевский с Владимиром Кузнецовым, Василием Яковлевым и Василием Мешковым сделают диораму «Строительство Днепрогэса» (эта работа завершена не была). Потом — с научно-художественной экспедицией по Днепру и его порогам, чтобы запечатлеть ландшафты, которые «навечно будут покрыты водой после окончания плотины».

⁴² Письмо К. Ф. Богаевского Н. М. Шекотову от 12/III 1936 г. Отдел рукописей ГТГ, 78/117, л. 1.

«Поездка по порогам Днепра, — рассказывал он Оболенской, — была во всех отношениях чудесная: пустынные песчаные и скалистые острова с душистой осокой, то тихая, то шумная река, приволье и простота кочевой жизни и дружное общество людей...»⁴³. Один остров особенно привлёк его — это была прославленная в истории Запорожской Сечи Хортица. Её степные просторы, сверкающие алыми маками и голубыми колокольчиками, её воздух, напоённый птичьим пением, её буйная трава, над которой, неподвижно распластав крылья, часами висят, высматривая перепёлок, ястребы. Там он и написал этюды к будущему полотну «Вид плотины Днепрогэса с острова Хортицы». Высокое небо с кучевыми облаками. Ракитник на берегу. Чёрные просмоленные лодки, совсем такие, на каких плавали запорожские казаки. И наконец — широкая могучая река, что, «будто голубая зеркальная дорога, без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьётся по зелёному миру». «Ваши зарисовки, — напишет ему профессор Саркизов-Серазини, — это документы эпохи. Через сто лет в каком-нибудь украинском музее будут стоять наши потомки и внимательно вглядываться в исчезнувшие очертания Днепра... Ведь гоголевская романтическая Сеча запорожская не исчезнет. Внимание к буйной казацкой вольнице не умрёт. Судьба даёт вам возможность не исчезнуть из памяти народной много сотен лет...»

Тринадцать больших картин, посвящённых Днепрострою, написал Богаевский. И, работая над ними, постоянно вспоминал вдохновившего его Кандаурова. «Все нынешние вещи на тему “Днепрострой”, как и те, что я буду писать на тему “Города будущего”, — все эти работы вызваны к жизни только горячим желанием и настояниями моего милого друга, его указаниями... поэтому они естественно должны быть посвящены его памяти», — говорил он.

Так заново определился образ его жизни: летом он ездил на новостройки, осенью делал акварельные эскизы, зимой — большие композиции маслом. Как правило, эскизы шли легко, масло стопорило. Порой Богаевский соскабливал краски и вторично записывал холст. Но чаще просто отставлял испорченное полотно в сторону и брался за чистое.

Он побывал в Мариуполе, написал порт, толпящиеся в нём шхуны. Теперь это были уже не белокрылые сказочные красавцы корабли, тонущие в солнечных лучах, но обычные рыбацкие трудяги. На смену условно-романтическому пейзажу пришёл реальный, говорящий о сегодняшней жизни и деятельности. Побывал на заводах Азовстали, Донецка, Макеевки. На заводах писать было невозможно, печи дышали огнём, освещение менялось с невообразимой быстротой. Богаевский старался побольше запомнить, вобрать в себя, чтобы работать потом по памяти.

В 1932 году побывал в Баку. И влюбился в него — Баку стал такой же вехой в его творчестве, как прежде Днепрострой. Поразили и узенькие улочки старого города, и стрелы минаретов, и возвышенная патетичность портала Диван-хане. Но больше всего — маленький посёлок Сураханы, где от плоской, как тарелка, земли поднимались к небу стены Атешгяха, храма огнепоклонников. Некогда к этому храму стекались паломники из Индии, Ирана, Аравии, стекались, чтобы увидеть неслыханное чудо — вырывающиеся из-под земли и висящие в воздухе языки пламени.

Константин Фёдорович чувствовал себя даже несколько связанным с этим краем — о стране, «где огонь горит неугасимый», он прочёл у Афанасия Никитина, одного из героев его детства; до сих пор он помнил детское ощущение огромных пространств, как бы исходящее от «Хожения», неизбывности чудес, которыми, казалось, были пропитаны его страницы. Теперь он видел одно из них собственными глазами. Кто ещё видел его из художников? Пожалуй, лишь Верещагин — тот ездил в Сураханы специально, чтобы зарисовать древний обряд почитания пламени.

⁴³ Письмо К. Ф. Богаевского Ю. Л. Оболенской от 30/VII 1931 г. ЦГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 18, л. 93.

Работать было нелегко — ветер нёс тучи пыли, трамваи шли на промыслы набитые битком, Богаевский с трудом втискивался с красками и этюдником. И всё-таки он был доволен: «Промыслы дают художнику богатейший и живописнейший материал».

Лес нефтяных вышек, высасывающих нефтяные соки из чрева земли, казался художнику живым. Живым он и написал его: на чёрной, маслянистой, жирной, словно воплощающей жизненную силу земле фантастическими деревьями поднимаются деревянные конструкции («Нефтяные вышки», 1932) — металлические гиганты только начинали появляться в Азербайджане.

Таковыми же органичными кажутся вышки и в акварели «Биби-Эйбат»; Богаевский написал эту акварель в золотисто-коричневом цвете, ассоциирующемся с тоном старых строений из необожжённой глины.

Строительство настоящего оплодотворяло «города будущего», давало им плоть и кровь. Эти города обретали не только индустриальную мощь, но и инженерную ясность. И вместе с тем они были гармоничны, изящны по архитектурному рисунку. Воображаемый город («Порт воображаемого города», 1932) нависал над морем огромный, многоэтажный, как Нью-Йорк. Но каменные громады не давили ни на море, ни друг на друга — живя своей внутренней жизнью, они подчинялись строгой логике. Грандиозный по масштабам, воображаемый город был деятелен и радостен. А обликом своим он напоминал и Днепрострой, и крымские города — Тавриду. Водосливная плотина, быки, порталные краны — это пришло от Днепростроя. Общий силуэт, вырисовывающийся зубчатыми вершинами, — от генуэзских башен Судака. Есть в полотне и частицы родной Феодосии: спуск к порту напоминает спуск, что шёл мимо дома Богаевского, правда, в полотне он укрупнён и индустриализирован. Индустрия в воображаемом порту главенствует, но, благодаря сложной цветовой нюансировке, — пронизанным розовыми лучами морю и небу, даже она романтизируется.

И, напротив, черты воображаемого есть в «Днепрострое». Можно реально объяснить освещение — работа идёт ночью, при свете прожекторов. Но их свет так праздничен, что кажется громадным фейерверком. Небо, по которому льются ликующие потоки света, огромно — оно становится главным в акварели, определяет её эмоциональную атмосферу. Таким могло бы быть строительство в городах будущего. Богаевскому описывали диспут, проведённый на одной из выставок возле его новых пейзажей. Работница завода «Шарикоподшипник» рассказывала о том, что даёт его искусство «массе рабочего зрителя, как ошеломляюще прекрасно оно действует на душу. Более прекрасно воплотить мечту о городе будущего, по её мнению, нельзя...»

В 1933 году Богаевскому было присвоено редкое по тем временам звание Заслуженного деятеля искусств Российской Федерации. Художники широко обратились тогда к индустриальному пейзажу, и критики отмечали, что Богаевскому больше других удалось передать героике буден Советской страны. Его произведения привлекали многоплановостью, масштабностью замысла, умением выявить мощь воссоздаваемых объектов, строгостью ритма, красотой колорита. Возможно, художник и сам не отдавал себе отчёта, насколько увлёк его пафос стройки, как глубоко он почувствовал рождение новой красоты.

«ЧУВСТВО ПУТИ»

После смерти Кандаурова Богаевскому пришлось самому устраивать свои дела — отвозить полотна на выставки, оформлять заказы. Кончилось феодосийское затворничество — два-три раза в год он непременно бывал в Москве. Во время одной из таких поездок, в 1933 году, на выставке «15 лет РККА» он встретил (не виделись более двадцати лет!) Аркадия Александровича Рылова. Оба горячо обрадовались встрече, оба показались друг другу не изменившимися. «Такой же... но усы стали покороче и серебристее, а лицо какое-то задумчивое», — записал Рылов. От Аркадия Александровича по-прежнему веяло добродушием и благожелательностью, он по-прежнему любил дикую природу, животных, много работал на пленэре. «Что может быть интереснее природы, то есть природы! — восклицал он. — На ком и чём учиться, как не на природе, на натуре, откуда черпать себе знания!.. Посмотри, какими фантастическими красками природа разукрасила дерево. Никакая человеческая фантазия не может сравниться с таким богатством красочных сочетаний».

Жизнерадостный, как и в те далёкие времена, когда звал Богаевского «пить фиал наслаждения жизнью», Аркадий Александрович не терпел официальнойности. Даже юбилейные даты, бывшие истинным мучением для Константина Фёдоровича, он умел превратить в брызжущие весельем дружеские праздники. «Это нельзя назвать банкетом, — описывал Рылов один из своих юбилеев. — Это был пир в честь меня. Русский пир. Вина, водки, шампанского — сколько хошь. Яства — очень вкусного — тоже горы, даже пельмени в честь меня, вятича. Речи и адреса говорили недолго. Шум и звон бокалов заглушили ораторов. Перецеловали меня всего. И с дамами — всласть! Ух! С бокалом шампанского! Ещё бы! Упущу я случай! Не таковский!» Богаевские много смеялись над этим письмом.

Время вернуло друга юности. Время принесло новых — художника Куприна, критика Шекотова. С Куприным Богаевский был знаком давно («Куприн в тебя влюблён и целый час пел тебе хвалу», — сообщал ему ещё Кандауров), но по-настоящему оценил его лишь в Баку, где они жили и работали вместе. В Александре Васильевиче Богаевском нравилось всё. И душевная мягкость. И своеобразие ранних натюрмортов (Куприн писал лишь искусственные цветы, говоря, что только на них можно изучить форму: сорванный цветок никогда не бывает мёртвой натурой, он и умирая живёт). И та романтичность, с которой он сумел увидеть Бахчисарай: с пирамидальными, рвущимися к небу, как зелёные гейзеры, тополями; с заплетёнными виноградными лозами татарскими двориками; с водоёмами из потемневшего от старости камня. «Я строю свои картины по законам контрапункта», — говорил Куприн, и это не было просто фразой. Он был очень музыкален (хорошо играл на рояле, своими руками построил сорокадевятирубный орган), и художники немало часов провели, разговаривая о музыке.

Александр Васильевич регулярно бывал в восточном Крыму. «Пологие холмы и туманные голубые дали, и всё это изумительно тонко и изысканно по цвету, хотя на первых порах и кажется суховатым», — восхищался он. Беседы о музыке сменялись беседами о природе и искусстве. «Только опираясь на опыт предыдущих эпох и больших мастеров возможны достижения, возможна культура, — размышлял Александр Васильевич. — Сама поверхность, само тело картин Милле и Коро драгоценны и заставляют восхищаться. А как прекрасны старики! Пейзажи Лоррена изумительны по своей тонкости, прозрачности, мастерству величайшему и тончайшему. Велик Пуссен...» В словах этих Константин Фёдорович находил подтверждение правильности своего художнического пути, своих взглядов.



36. Крымская Кампанья. 1938

Любовь к искусству сближала его и с Шекотовым. «Встреча моя с вами одна из самых отрадных и значительных за все эти последние годы, и хотелось бы думать, что она не будет мимолётной и случайной», — писал он. Шекотов с 1918 года занимался вопросами музейного строительства, был комиссаром по изучению имущества Троице-Сергиевой лавры, организатором Сергиевского художественного музея, докладывал об этом музею В. И. Ленину. Призывая «беречь не только произведения искусства, но и те чувства, которые они пробуждают», устраивал в Москве выставки крестьянского искусства, полотна Рокотова, Врубеля, Сомова, Кончаловского, Крымова. Он приобрёл для Третьяковской галереи, членом Учёного совета которой состоял, работы Петрова-Водкина, Ларионова, Гончаровой, Машкова, Куприна, Конёнкова.

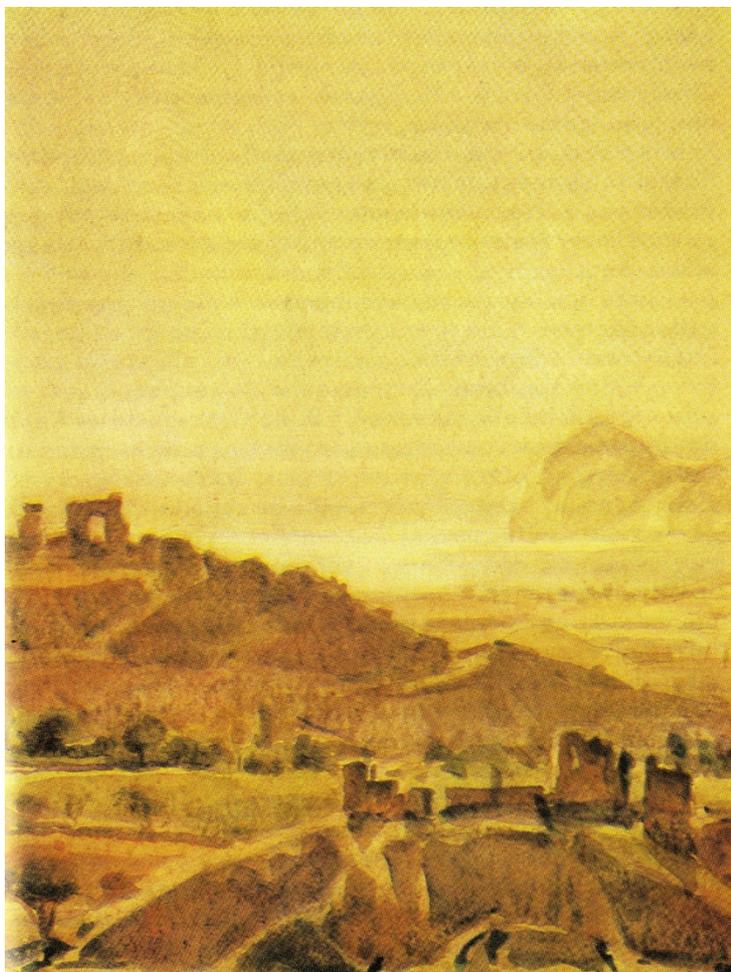
«Биографией планеты» называл Шекотов произведения Богаевского. Причисляя их к искусству большого стиля, утверждал, что у художника нет в родной стране ни сотоварищей, ни предшественников. Классический русский пейзаж, объяснял критик, — это воссоздание природы, тесно соприкасающейся с человеком, обжитой им: полей, перелесков, оврагов, размытых дождями просёлочных дорог. Богаевский же говорит о стихиях, которые неподвластны человеку и почти недоступны его осмыслению.

И ещё с одним человеком свела судьба Богаевского — профессором И. М. Саркизовым-Серазини, одним из основоположников лечебной физкультуры в стране. Саркизов-Серазини был уроженцем Крыма и, живя в Москве, остался предан ему. Собирал редкие книги и документы, связанные с историей полуострова, чтобы отослать их в ялтинские и феодосийские музеи; скупал в антикварных магазинах полотна Айвазовского (потом он пополнит ими экспозицию феодосийской галереи); редактировал научно-художественный сборник «Крым»; написал несколько научно-популярных книг и приключенческую повесть «Потомок венецианского дожа». Действие в ней происходит в Крыму, возле «мрачного, выдвинувшегося в море вулкана Карадаг», во время гражданской войны; потомок венецианского дожа — это шкипер Виллани, умеющий бороться и с турецкими торпедами, и с двенадцатибалльными штормами.

По словам Саркизова-Серазини, впервые он увидел Богаевского, когда ребёнком торговал шашлыками в Феодосии: трое молодых художников, среди которых был Богаевский, запомнились щедрыми чаевыми, которые малыш истратил на пахлаву. Впоследствии, став собирателем живописи, он увлёкся пейзажами Богаевского; работая над «Потомком венецианского дожа», повесил один из них у себя в кабинете — для вдохновения.

Пытаясь хотя бы отчасти заменить Константину Фёдоровичу Кандаурова, Саркизов-Серазини доставал ему хорошие краски, кисти, иногда — в трудные годы — посылал ему продукты. Сохранилось письмо, в котором Иван Михайлович с юмором описывает, как при помощи члена реввоенсовета Первой Конной Армии Шаденко он добывал Богаевскому желатин для грунтования холстов: «Желатин исчез из всех московских бакалейных магазинов... Увы, у меня не осталось никаких связей в аптечно-торговом мире... В отчая-

нии от безуспешных попыток, я поехал к Е. А. Шаденко и сказал ему. «Мой друг, художник К. Ф. Богаевский рисует для меня картину, мне нужно кило желатина, достаньте для меня!» Он мрачно взглянул на меня и ответил: «Ваш Богаевский не родственник атаману Богаевскому, которого я громил на Дону и едва не взял в плен?» Я ответил: «Нет, ничего общего!» Даже при этом побожился. Тогда сели в автомобиль и поехали в кремлёвскую аптеку. Через десять минут он вручил мне полкило желатину: «Больше не дают. Отпускают по 20 – 30 грамм в одни руки. По моей просьбе дали полкило...»⁴⁴



37. Крымская Кампанья. 1938. Фрагмент

Тронутый и смущённый заботой Саркизова-Серазини, Богаевский специально для него написал пейзаж крымского перевала, увенчанного Георгиевским монастырём, и Иван Михайлович по-детски радовался подарку. «Ещё вопрос, кто кому обязан, — писал он. — Не вы мне, как вы думаете, а скорее я вам за длительное удовольствие лицезреть чудесного “Святого Георгия”».

Годы шли. Спокойно, размеренно. «В доме жизнь была размеренной и слаженной, — вспоминает племянница Ж. Г. Богаевской В. А. Садовская. — Строго придерживались распорядка дня — в определённые часы завтрак, обед и ужин, отдых, работа и прогулка».

Дом всегда звенел детскими голосами: Богаевские постоянно воспитывали кого-либо из многочисленных племянников Жозефины Густавовны. В тёплые летние вечера Константин Фёдорович выносил в сад телескоп, показывал детям планеты и созвездия, говорил с ними об архитектуре, истории, географии.

⁴⁴ Письмо И. М. Саркизова-Серазини К. Ф. Богаевскому. 1931 г. ФКГ, архив Саркизова-Серазини, 603 – 744.

Дети ложились рано — наутро их ждала школа. Поздние вечера Константин Фёдорович и Жозефина Густавовна проводили вдвоём — за беседой и чтением. В молодости Богаевский увлекался Лермонтовым, Блоком, романтическими повестями Гоголя. Охотно и часто цитировал его высказывания о живописи: «Если бы я был художником, я бы изобразил особого рода пейзаж. Какие деревья и ландшафты теперь пишут! Всё ясно, всё разобрано, прочтено мастером, и зритель по следам за ним идёт. Я бы сцепил дерево с деревом, переплёл ветви, выбросил свет, где никто не ожидает его — вот какие пейзажи надо писать!»

В сущности, он так и писал, как мечталось Гоголю: фантастически сплетались деревья, листья сверкали в зелёно-золотистом мареве. Теперь — на склоне лет — он стал больше ценить ясность мысли и простоту выражения. Очень любил Некрасова. «Константин Фёдорович читает вслух Некрасова, — рассказывала Жозефина Густавовна. — Совсем по-иному его теперь воспринимает. Крупный талант и какой язык!»

Много размышляет об искусстве. Задумывается над процессом рождения картины, над подготовкой к ней. Без работы над этюдами для него этот процесс немислим, этюд необходим для изучения натуры. Только потом его надо как бы отодвинуть в сторону, чтобы никакие детали не мешали возникновению образа, чтобы образ родился как синтез тех впечатлений, «что откладывались в душе художника, и того, что было собрано, зарисовано и зафиксировано им с натуры».

«Когда же всё главное в композиции выявлено и всё стало твёрдо на своё место, тогда необходимо в дальнейшей живописной работе проверять на натуре каждый изображаемый предмет, его форму и цвет, свет и тень, сверять с написанными этюдами или же писать новые. Такая проверка себя на натуре предохраняет художника от многих ошибок. Картина, хотя бы и написанная целиком в мастерской, всё же будет казаться верной и правдивой».

С благодарностью вспоминая уроки Куинджи, он сам теперь развивает его положения. Иногда перед директором картинной галереи живописцем Н. С. Барсамовым, активным и деятельным человеком, с интересом присматривавшимся к искусству Богаевского. Чаще — перед Владимиром Шепелем, юношей, считающим себя учеником Константина Фёдоровича. Шепель талантлив, почти не имея специального образования, он пишет многофигурные, многокрасочные композиции. В Феодосии нет ни заказов, ни художественного института: Шепель бедствует, но не уезжает — общение с Богаевским заменяет ему институт. Чтобы поддержать юношу, Константин Фёдорович время от времени покупает у него полотна.

Сам он в это время — неожиданно для самого себя — восхищается французскими импрессионистами, их умением передать неуловимое: движение воздуха, мерцающую дымку тумана, утреннюю влажность цветочных лепестков. «Казалось бы, что всё моё творчество, моё понимание, что такое “картина”, должно было бы полностью отвергнуть искусство Сезанна, Ренуара, Манэ и др., ибо какая же у них “картина”? Где у них выдумка, композиция и всякий “возвышающий обман” — нет как будто всего этого: простые этюды, писанные с натуры, и дальше ничего... И я в глубине души думаю, что я бы с восторгом отдал всю свою “картинность” со всеми её онерами за возможность написать так этюд с натуры, как только они одни могут это делать»⁴⁵.

И вот в новой для себя манере — очень общо, почти в подмалёвке — он пишет серию судакских этюдов. В красочном сочетании светлых тонов — желтоватых, голубых, зелёных и сиреневых — льётся солнечный свет, возникает ощущение пространства, воздуха. «Ездил в Судак, — рассказывает Жозефина Густавовна, — и не взял с собой ни красок, ни

⁴⁵ Письмо К. Ф. Богаевского Н. М. Шекотову от 25/1 1936 г. Отдел рукописей ГТГ, 78/176, л. 2.

альбома. Такой упрямец! Но когда увидел свои любимые горы и чудные красно-золотые леса, тут же вернулся, чтобы поехать со всеми нужными пожитками».



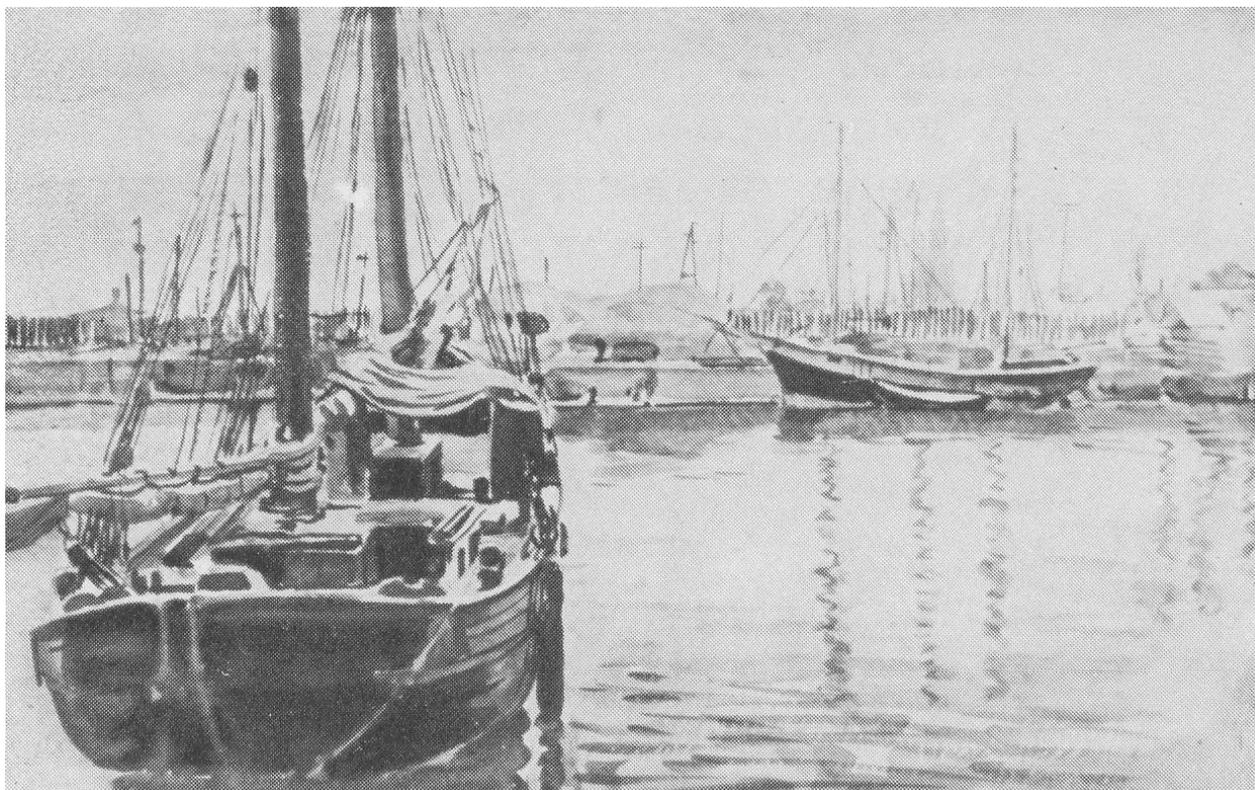
38. Воспоминание о Мантенье. 1942

Богаевский думает не только о своих учителях и современниках. Он присматривается к молодёжи, следит за новыми талантами. Особенно ценит он Дейнеку. «Он, конечно, альфа и омега остовцев», — пишет он ещё в 1927 году. А через девять лет, в 1936-м, скажет более подробно: «Очень мне нравятся его работы из Рима и Парижа... Я считаю Дейнеку, пожалуй, самым любопытным, свежим и острым современным художником среди всей молодёжи, что выдвинулась за последние годы. У него есть свой взгляд на мир, к тому же честно работает и думает — и далеко пойдёт».

«Честно работает и думает» — высшая степень похвалы. Он и сам работает не переставая. Папки его полнятся рисунками («такие рисунки должны быть куплены по цене небесной зари», — говаривал Александр Степанович Грин), мастерская — холстами. Два лета подряд он ездил в Тарусу, писал высокий берег Оки с отступающим сосновым бором, старую ветлу на лугу, окружённую белоствольными берёзками. Но русские пейзажи не давались ему — он «терял лицо», утрачивал своеобразие, писал так, как пишут десятки живописцев. Кисть оживала, едва он возвращался домой. «Сколько бы ни писал картин о крымском небе, горах, море, — говорил Константин Фёдорович, — крымская природа давала мне ещё и ещё новые темы для моих полотен».

И они возникают, новые темы, вернее — новая их интерпретация. «Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная, — является чувство пути», — писал некогда Блок. Если заменить «писателя» «художником», то эти слова вполне можно отнести к Богаевскому — «чувство пути» было присуще ему в самой острой форме. Об этом свидетельствуют неустанное возвращение к уже получившим признание сюжетам, недовольство ранее созданными произведениями, потребность в переоценке своего творчества. Из года в год, из десятилетия в десятилетие он движется вперёд и обновляет своё искусство.

В конце тридцатых годов его пейзажи становятся более торжественными, эпическими («Планерская бухта», «Тавроскифия»). Величавые и лаконичные, они кажутся циклопическими и древними, они словно вбирают в себя историю человечества. Сейчас они вполне реалистичны, порой Богаевский подчёркивает реальность создаваемого. Бухта Планерская, окрестности Судака, мыс Меганом — знакомые, многократно исхоженные места. И в полотнах чувствуется, что все эти пространства промерены шагами художника, что ему знакомы каждый холм, каждая складка горы.



39. Рыболовецкие суда в гавани Шмидта в Мариуполе. 1935

Пологие холмы, поросшие рыже-бурой травой («Горы, как рыжие львы, встали на страже долин», — писал Волошин), холмы, растекающиеся долинами, холмы, вскипающие горами, горы, обрывающиеся в море. И везде широта, распаханность пространства, свободно-радостное состояние земли и неба, вольный воздух. Крымский, прогретый солнечным жаром воздух — в тенях скал таятся густые коричнево-фиолетовые тени, сиреневая дымка теряется в таинственных синих далях. Вновь и вновь обращаясь к пейзажам восточного Крыма, Богаевский ищет новые приёмы, новые оттенки живописи. Словно у Баха, когда повторяющиеся звучания в новых сочетаниях дают неожиданные модуляции. Неожиданные, хотя и подготовленные всем предыдущим строем. Музыка, всю жизнь сопровождавшая Богаевского, находит своё выражение в музыкальности его последней крымской сюиты.

И «Планерская бухта», и «Тавроскифия», и «Крымская Кампанья» — панорамы, построенные на раздольных горизонтальных ритмах. «Крымская Кампанья» (1938) — шедевр позднего творчества Богаевского. Дорога, деревья, развалины, долины, холмы, тающие в дымке горные гряды. Неожиданные сопоставления холодных и тёплых, светлых и тёмных тонов придают пейзажу внутреннюю динамику: Богаевский использует и крупный мазок, и лёгкое, чуть осязаемое прикосновение кисти к бумаге. Колористическая гамма превосходно передаёт и глубину воздушной перспективы, и своеобразие крымского колорита — сила и глубина цвета сочетаются в акварели с прозрачностью, невесомостью.

Напротив, холмы и горы кажутся массивными, плотными — их структура требует письма мужественного, даже несколько сурового. Голубовато-сиренево-розовые, они незыблемы в своём величии, они отвлекают человека от суетности, поднимают его дух.

Художник показывает природу в её извечных проявлениях, в глубинных связях большого и малого, сложного и простого. Во внешней простоте акварели — продуманная сложность «оркестровки»: десятки различных по форме, цвету, масштабу компонентов сплавлены в целостный художественный образ.



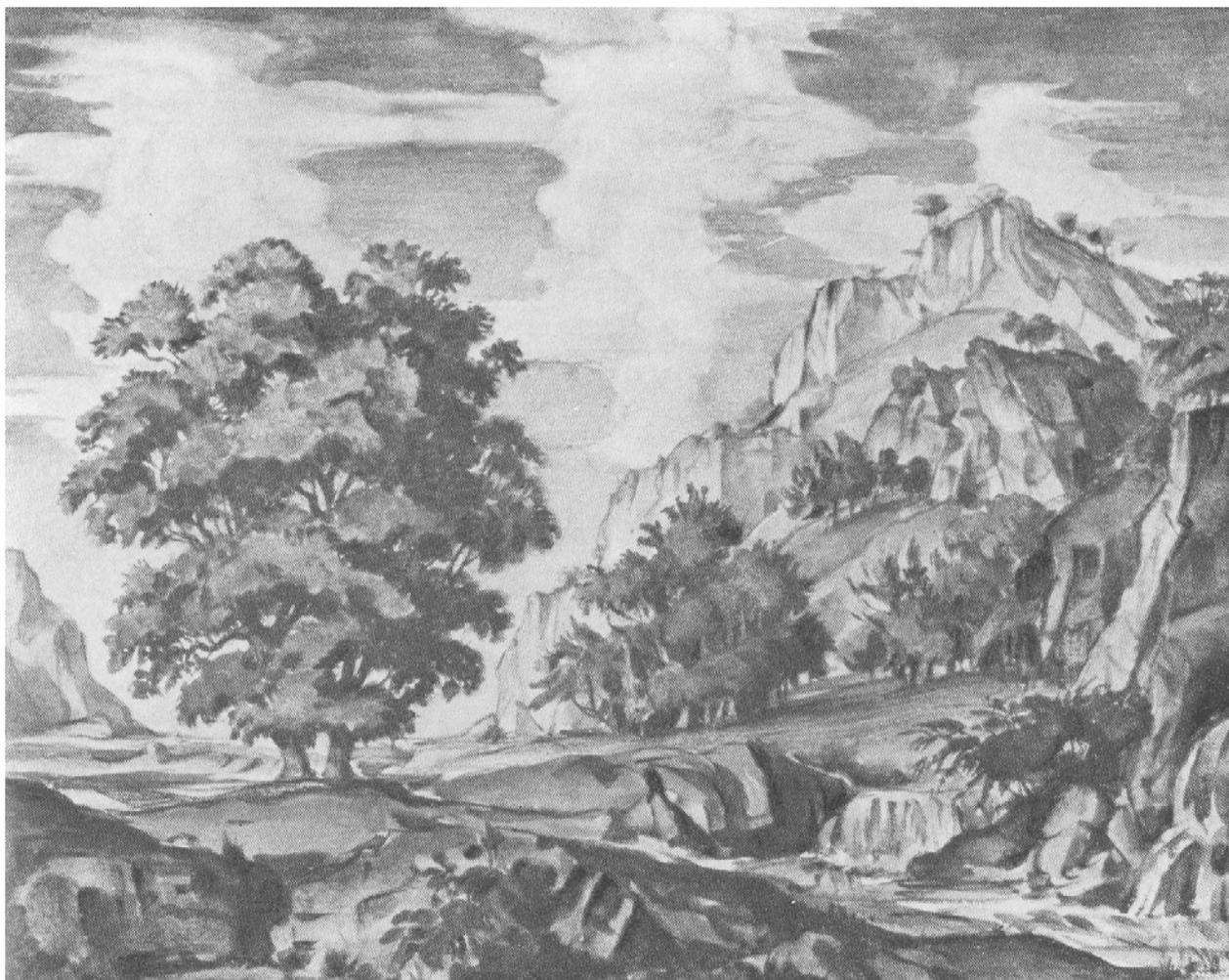
40. После дождя. 1938

Подчеркнув названием близость Крыма и Италии, Богаевский выносит на первый план развалины, усаживает дорогу кипарисами. «Крымская Кампанья» — это и воспоминание об античной красоте Аппиевой дороги, и реальная — расположенная между мысом Метаном и Судаком — местность, и размышление о бытии. Эпическое сказание о древней, но по-прежнему прекрасной и полной жизненных сил земле приобретает уже не романтико-героическое, но героико-реалистическое звучание: Богаевский не приукрашивает созданный им образ — он объективно показывает величие, мощь и полноту земной жизни.

Частные мотивы уравниваются, растворены в масштабах всеобщего. Недаром такую большую роль в «Планерской бухте», «Тавроскифии», «Крымской Кампанье» играет небо. Иногда высокое, воздушно-прозрачное, иногда синее и лучшее, иногда покрытое облаками — оно неизменно является одним из главных компонентов пейзажа, нередко определяющим его суть. Мир становится для Богаевского прозрачным и умиротворённо-спокойным («Вечер у моря», 1941). Он видит теперь не только декоративную красоту ландшафта, но и то, что скрывается за ней, то вселенское бытие, о котором не думает молодость. Мир, существующий в действительности, и оказывается эталоном высшей красоты. Живое бытие так прекрасно, что с ним не может состязаться никакая фантазия.

Земля. Море. Небо. И ещё — солнце. Он писал его с юности, писал по-разному. Солнце было у него и «слепым глазом, тоскующим над могильниками земли» (Волошин), и палящим, всё сжигающим светилом, и лучезарным Фойбосом. В двадцатых годах оно стало

ослепительно-яркой звездой, озаряющей мир своими лучами. И хотя от этой звезды веяло холодом, словно от сверкающего ледяного поля, всё же она разгоняла тьму.



41. Горный пейзаж. 1940

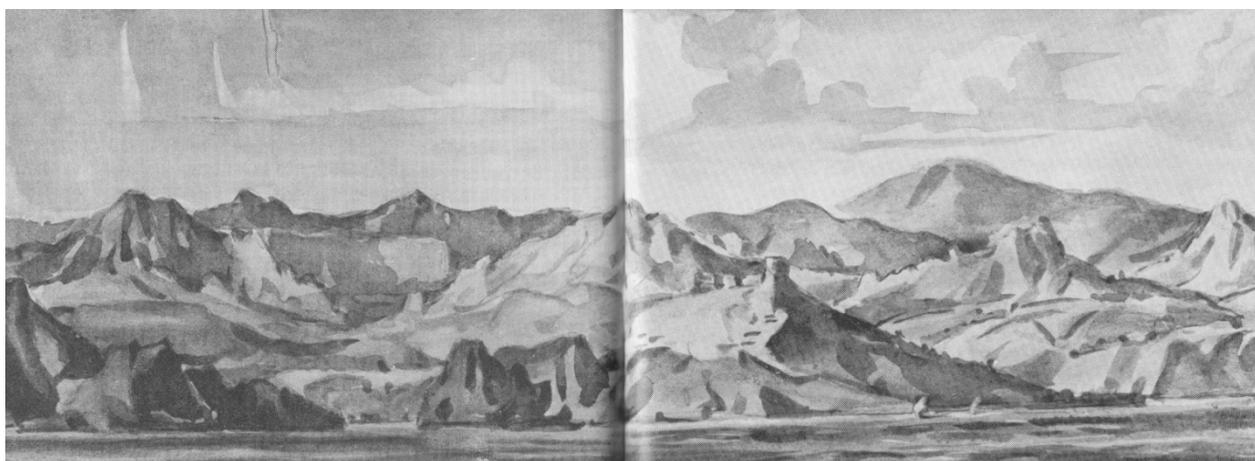
Теперь он завершает «солнечный цикл». Пишет холст «Романтический пейзаж. Солнце». Собранные в коническую друзу скалы напоминают и гигантский кристалл, и кратер вулкана. Из жерла вулкана, из самого центра земных сил извергается огненный круг солнца. Не палящего, не сжигающего, но источающего животворные силы. Свет льётся, подобно дождевому ливню. К нему тянутся, словно приникая к лучам, деревья, вода сияет радужными отблесками, даже камни, кажется, радуются теплу. Деревья расположены кулисами — Богаевский снова обращается к приёму, которым часто пользовался в молодости: образуя как бы естественную раму, они направлением своих ветвей заставляют зрителя вновь и вновь возвращаться взглядом к центру композиции — к солнцу. Пусть зритель смотрит на него долго, так долго, сколько нужно, чтобы понять мысль художника, понять, что свет всемогущ, что в борьбе света и мрака, добра и зла должны победить, непременно победят Добро и Свет.

В этом полотне Богаевский словно подводит итоги всему, что переживал, узнал и пережил. Всепобедные лучи, властно падая с высоты, пронзают землю до самых глубин. Земля купается в лучах. Широкий размах мощных ритмов создаёт ощущение могучей бетховенской музыки: «На груди благой природы всё, что дышит, радость пьёт...»

Кандауров писал ему перед смертью: «Я верю в хорошее будущее. Хочу Солнца, хочу тепла и хочу работы! Да, дорогой, всё же жизнь прекрасна и не надо падать духом от темных её моментов». Теперь Константин Фёдорович вполне разделял его мысли. Несмотря

на все беды и горести, жизнь была прекрасна. Потому что всегда в ней были работа, искусство и солнце.

«Каждым новым осуществленьем ты умертвляешь часть своей возможной жизни, — цитировал он раньше стихи Волошина. — Искусство живо живою кровью принесённых жертв». Теперь он дочитывал эти стихи до конца: «Когда поймёшь, что человек рождён, чтоб выплавить из мира Необходимости и Разума вселенную Свободы и Любви, тогда лишь ты станешь Мастером!» Теперь его вселенная была такой, какой он хотел её видеть. Ему было почти семьдесят лет. Жизнь прожита: «и горе, и радость — надо всё пройти». Но прожита не впустую. Она дала ему друзей, он и сейчас чувствовал их рядом с собой, они помогали ему думать, стремиться к красоте и правде, жить. Дала любящую и преданную жену, разделявшую каждое его душевное движение. И напоследок дала ему понять главное: свет неизбежно победит мрак. Он знал, что бы то ни было, что бы ни случилось с ним или его близкими, всё равно — жизнь будет продолжаться, и каждый день будет всходить над миром животворящее, сверкающее солнце.



42. Тавроскифия. 1937

Ему было почти семьдесят лет, но он не был ещё стариком. «Только посеребренные волосы говорили о его немолодом возрасте» (Садовская). Вместе с учениками детской художественной школы, в которой он в течение многих лет консультировал, учил рисованию и акварели, он легко и быстро взбирался на Карантинную гору, вместе и ними почти бегом спускался в город. Иногда поднимался в горы один, без этюдника, без альбома, с каким-то маленьким ковриком. Ребятишки заинтересовались, проследили. Оказалось, что, поднявшись на какое-либо высокое, скрытое от глаз место, Богаевский расстилал коврик, садился и — часами — сосредоточенно размышлял.

Николай Акимович Шорин, один из учеников его, рассказывал, что, когда дети рисовали, Константин Фёдорович тоже брался за карандаш. Пользовался простым столярным карандашом с толстым грифелем, рисовал очень быстро и точно. «Не стеснялся» выставлять свои работы вместе с ученическими — на школьных выставках. Сухощавый, подвижный, с постоянной папироской или сигаретой в мундштуке, он обходил всех в классе, поправлял рисунки; небрежно нарисованное перечёркивал. Иногда, если видел, что у ребят падает настроение, командовал: «Возьмите краски с моей палитры, у меня краски лучше!» Однажды, увидев, что один из учеников рисует на рваной, грязной бумаге, очень рассердился: «Нельзя работать на грязной бумаге! Всё — и бумага, и краска, которой пишешь, и карандаш, которым рисуешь, — должно быть самого высшего сорта!» Показывая вид с Карантинной горы, рассказывал об Италии, о замечательных художниках, писавших её, говорил о том, как она напоминает Крым, какой клад для живописцев крымские долины и плоскогорья. Летом занятия прекращались, но двери школы не запирались. Наезжа-

ла московская молодёжь, останавливалась там по дороге на практику в Козы. Располагалась на полу, по-студенчески. Богаевский приносил домашнюю еду, матрасы, их набивали кукурузными листьями, приходил через два-три дня регулярно — смотрел этюды.

Он всё ещё мечтал о путешествиях, особенно о путешествии в Египет. Сочинил полотно «Пейзаж с пирамидами»: на первом плане — городок, напоминающий Феодосию, а вдали, словно мечта, словно сон, — пирамиды. И над ними — будто знак мечты — огромная звезда.

Война обрушилась внезапно. Утром 22 июня 1941 года услышали по радио о начале её, и в эту же ночь над городом уже появились фашистские бомбардировщики. В считанные часы Феодосия опустела, обезлюдела, потемнела — улицы, порт, железнодорожная станция утонули в светомаскировке. Горожане копали противотанковые рвы, заколачивали надолбы. В паровозном депо начали выпуск миномётов, металлообрабатывающие фабрики специализировались на выпуске противотанковых мин, даже ликёро-водочный завод стал выпускать противотанковую зажигательную смесь.

Богаевский поставил возле дома ящики с песком — на случай пожара. Перекрестил окна бумажными лентами, говорили, что так стёкла выдерживают взрывные волны. Жозефина Густавовна клеила из плотной чёрной бумаги тяжёлые шторы, их опускали перед тем, как зажечь в комнатах свет, чтобы он не мог служить ориентиром для бомбардировщиков.

«Война застала Константина Фёдоровича врасплох, — рассказывает Садовская. — Помню его растерянность. Он метался то в картинную галерею, то в исполком, в другие учреждения, но эвакуироваться в то время было просто невозможно». Тогда он стал думать только о судьбе галереи. Вместе с музейными работниками целый месяц — почти без сна — готовил её к эвакуации.

Вынимал из рам картины Айвазовского, Лагорио, свои, снимал с подрамников, накачивал на валы, укладывал в ящики. В Феодосии оставалась только «Тавроскифия» — её спрятали в подвале: полотно пересохло и осыпалось при накачивании.

Чуть ли не наравне с учениками художественной школы, вспоминает Шорин, таскал в порту тяжёлые ящики. Ночь, в которую военный катер вывозил картины в Новороссийск, была тихой, безветренной. Галерею сопровождали Барсамовы. Константин Фёдорович долго стоял на причале, глядя на удаляющийся катер. Стоял и после того, когда уже ничего нельзя было разобрать в сгустившейся тьме. Прорвётся ли катер по насквозь простреливаемому морю? Вернутся ли когда-нибудь картины в Феодосию? Увидит ли он их?

Второго октября советские части оставили Симферополь. В конце месяца из Феодосии вышел партизанский отряд — он будет прикрывать отступающих, сражаться в тылу у немцев. Вместе с этим отрядом ушёл дорогой сердцу Константина Фёдоровича Володя Шепель — ушёл навсегда из его жизни. В городе оставались старики, женщины, дети. Третьего ноября Феодосия была занята немецко-фашистскими оккупантами.

В конце года её пытались отбить у врага. В ночь на 29 декабря в порт вошли советские крейсера, и началось сражение. Море штормило, по улицам хлестал вьюжный ветер, десантники высаживались на обледенелые причалы под проливным огнём немецких пулемётов. Падали, поднимались и, цепляясь за мостки, бежали дальше — к бушующим огненным точкам. Наконец, захватили их и повернули пулемёты лицом к врагу. С рассветом сил прибавилось — на транспорте «Кубань» прибыло подкрепление. Порт осветили ракеты, орудия били теперь уже с двух сторон. Бои шли у самого дома Богаевского — взрывной волной с мастерской снесло крышу; как только бои кончатся, Константин Фёдорович, обдирая в кровь руки, под пронзительным зимним норд-остом, будет чинить её, торопясь, чтобы оставшиеся там работы не пострадали от дождя и снега.



43. Вечер у моря. 1941

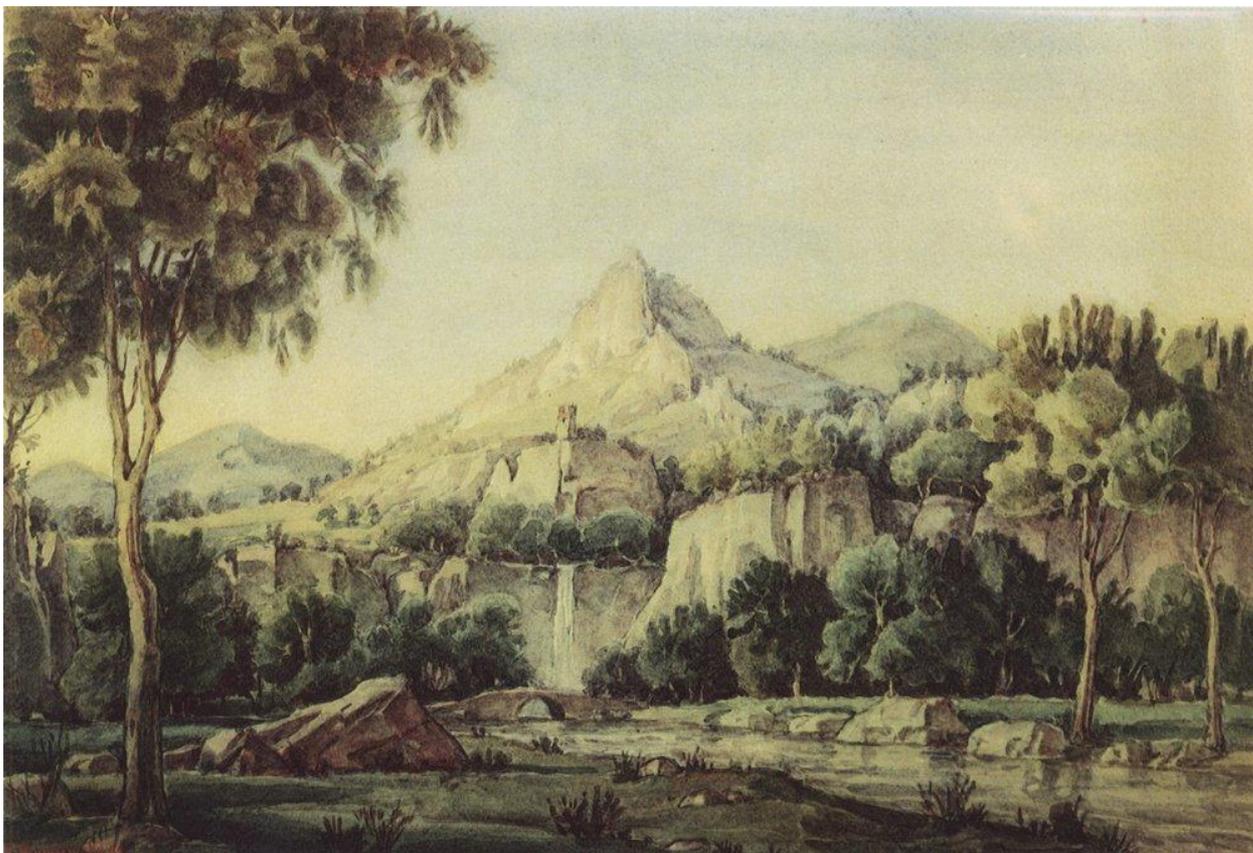
Оккупанты вели огонь с чердаков, из подвалов, из окон. Несколько часов Богаевские ждали гибели. К полудню советским частям удалось вытеснить врага из города. Но — ненадолго. 15 января фашисты опять овладели Феодосией.

Начались обыски, расстрелы, казни. Неподалёку от картинной галереи поднялись виселицы. Для устрашения жителей трупы повешенных не убирали по нескольку дней. Город стонал без продовольствия. На месте пышного южного базара приютились толчок и сенной рынок, купить можно было — да и то по астрономическим ценам — только молоко и хлеб.

Незадолго до смерти, ночуя в мастерской Богаевского, Волошин оставил ему записку: «Милый Костя, проводя эту (быть может, последнюю) ночь в твоей мастерской, я всё время молил о том, чтобы она осталась неприкосновенной, и судьба бы её сохранила от нашествия варваров и иноплеменников». Теперь мастерская стояла почти мёртвая. Обаялая (кроме обычного инструмента, Богаевский имел концертный, на нём играли приезжие артисты) молчали: Жозефина Густавовна не дотрагивалась до клавиш. Редкие вещи, которые он собирал, — старинный фарфор и серебро, резная художественная кость — были спрятаны в шкафы. Ковры перенесены в дом — тепло приходилось беречь. Да и работал Константин Фёдорович теперь дома — в мастерской стены оттаивали только летом.

В последние месяцы жизни он написал акварель «Зима». Сумрачные мятущиеся тучи низко нависли над Феодосией. Не над гордой и романтической Феодосией, которую он писал обычно, но над тихим и горьким городом, заметённым снегом. Замёрзшие, выстуженные, стоят разбросанные по снежному полю дома. Даже генуэзская крепость становится здесь не романтическим символом, а скорее географическим знаком. Да и не кре-

пость привлекает внимание зрителя, а полуразрушенная русская церковь. Не с Италией связывает сейчас Богаевский Крым — с Россией. С Родиной. Скорбь и горе переполняют сердце старого художника.



44. Пейзаж с водопадом. 1942

И всё-таки — только ли горе? Дерево, среди снега сохранившее листву, дерево, таящее токи жизни, — не просто знак того, что зима началась внезапно. Это и росток, олицетворение надежды, веры в грядущее. Сколько вражеских полчищ уже видела Россия? Были трудные годы, тяжёлые испытания. Но таял снег, оживала земля, снова пробуждалась жизнь — Россия всегда оказывалась победительницей.

После смерти Богаевского его мастерская была разрушена и разграблена, но Жозефина Густавовна, надолго пережившая мужа, рассказывала, что в последние месяцы своей жизни он написал ещё несколько работ, в том числе «чудесный рассвет над Карадагом со встающей над землёй утренней звездой». Рассказывала она и о других работах — об акварелях со сверкающим морем, зеленеющей деревьями земле, голубовато-лиловым утренним крымским воздухом. Воздух для птиц, море для кораблей, земля для людей.

Последней книгой, которую читал Богаевский, была «История Отечественной войны 1812 года». Смерть настигла его внезапно — на улице он попал под бомбёжку. Погиб он страшно — осколком ему срезало голову. Впоследствии очевидцы рассказывали, что, увидев самолёт, все легли на землю, а он остался стоять. Но люди, близко знавшие Константина Фёдоровича, не удивились этому. «Невозможно представить, — сказала знавшая его ещё с десятых годов Е. П. Кривошапкина-Редлих, — чтобы он кинулся в грязь даже под угрозой смерти».

Хоронили его из дому. Собралось много народу: местные художники, ученики художественной школы — все, кто был или мечтал стать причастным к искусству. Гроб опустили в могилу Ивана Егоровича и Софьи Антоновны Шмитт, людей, воспитавших художника.

«Константин Фёдорович Богаевский. Родился 25 января 1872 г., погиб от бомбы 17 февраля 1943 г.» — написано на памятнике.

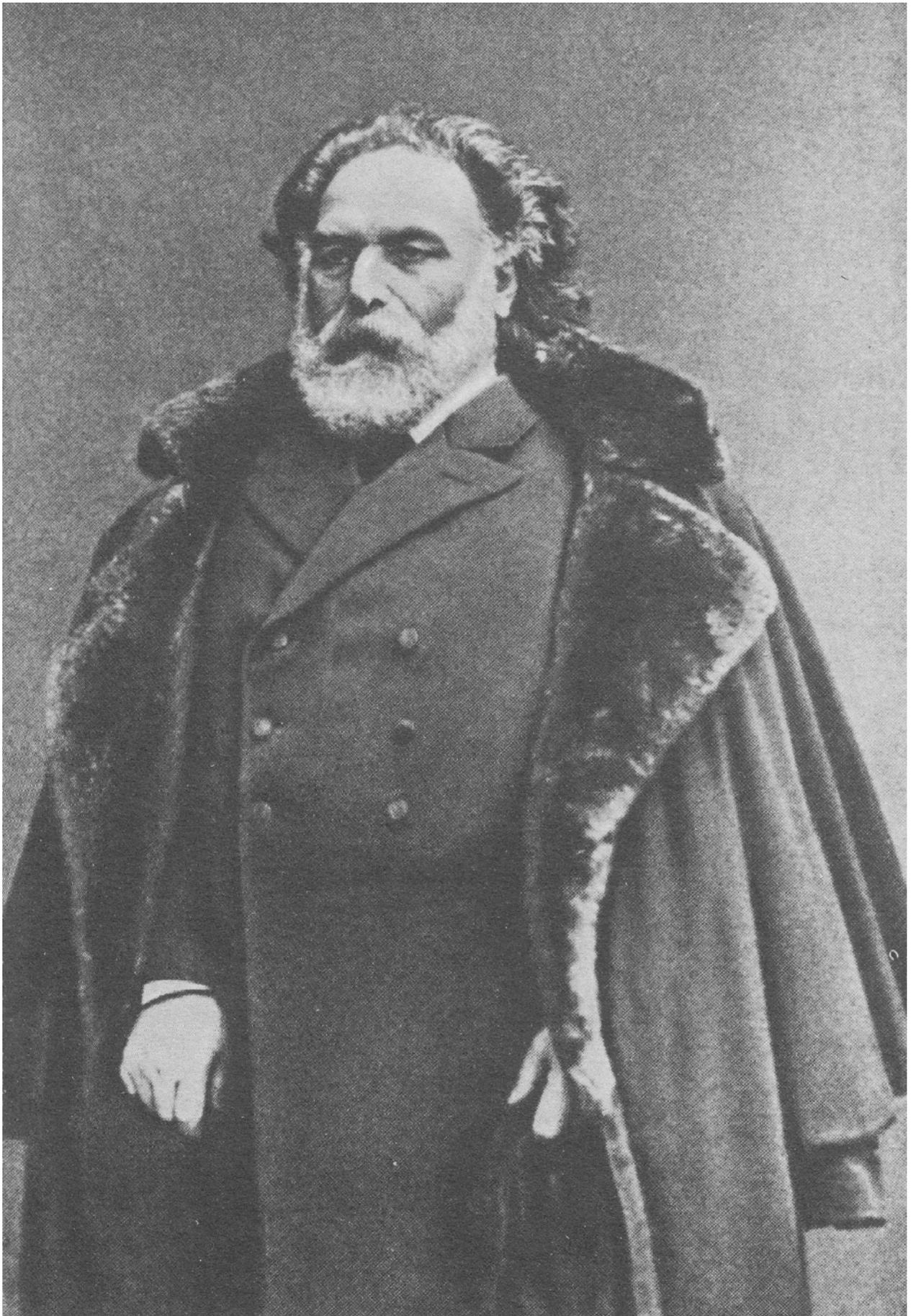
Война окончилась — дерево, среди снега сохранившее листву, дерево, о котором незадолго до смерти рассказывал Константин Фёдорович, выстояло; картины Богаевского, вернувшись в Феодосию, заняли своё место в галерее, и люди подолгу стоят перед ними, снова и снова вслушиваясь в повесть художника о Земле и Времени, об Искусстве и Жизни.

Приношу благодарность оказавшим мне помощь и содействие в работе над книгой сотрудникам Центрального государственного архива литературы и искусства, Института русской литературы, Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Феодосийской картинной галереи, Феодосийского краеведческого музея. Особенно большую помощь оказал мне В. П. Купченко, старший научный сотрудник Дома-музея М. А. Волошина. Благодарю также лично знавших К. Ф. Богаевского, поделившихся со мной воспоминаниями о художнике, Е. П. Кривошапкину-Редлих, В. А. Садовскую, Н. Т. Сорокину, А. И. Цветаеву, С. В. Шервинского, Н. А. Шорина.

В 1957 году, впервые побывав в Феодосии, я напечатала статью о К. Ф. Богаевском, на которую отозвалась добрым письмом Ж. Г. Богаевская. Впоследствии мы познакомились, и она немало рассказала мне об их жизни. Книга является данью и её памяти.



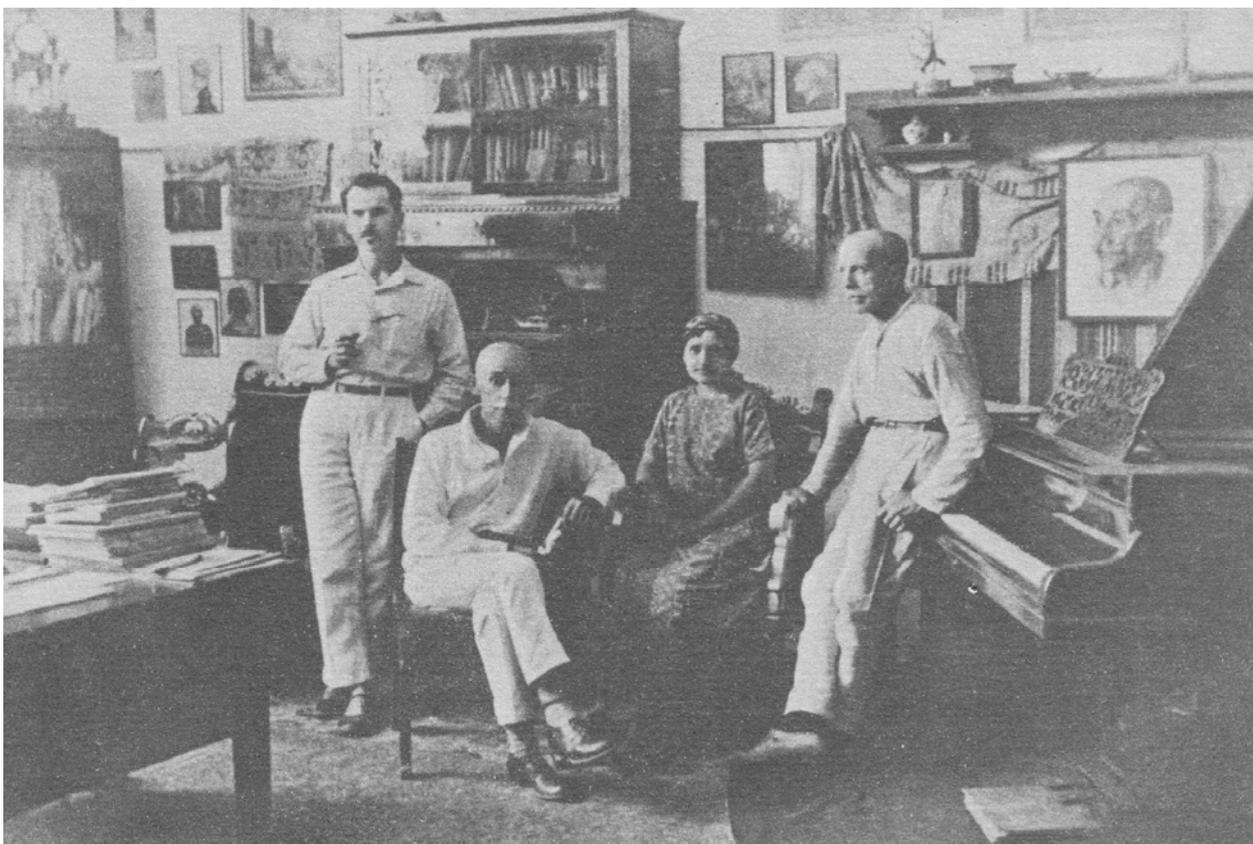
1. К. Ф. Богаевский



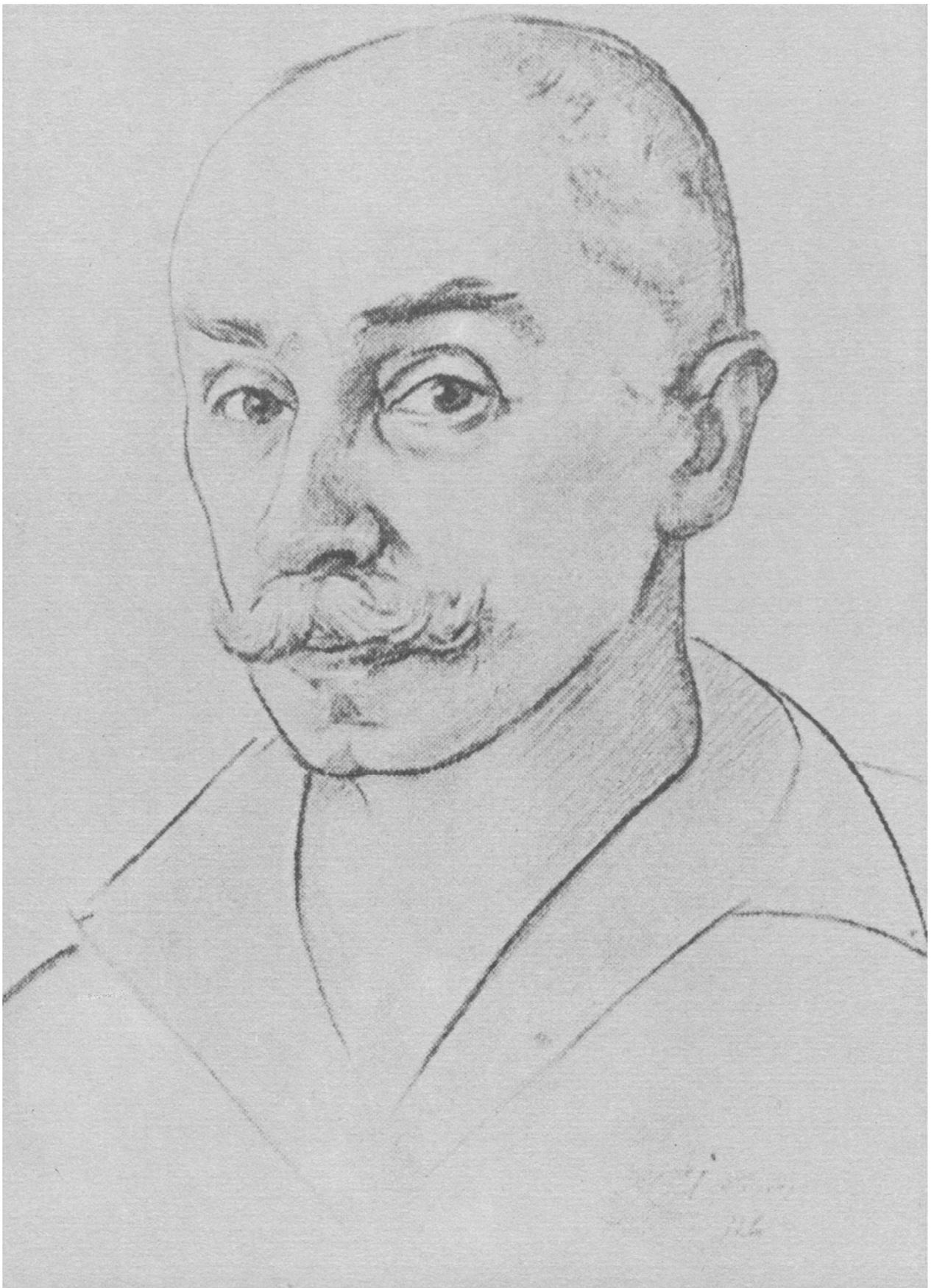
2. А. И. Куинджи



3. Ж. Г. Богаевская, жена художника



4. С. И. Лобанов, К. Ф. Богаевский, Ю. Л. Оболенская, К. В. Кандауров
в мастерской художника в Феодосии. 1926 г.



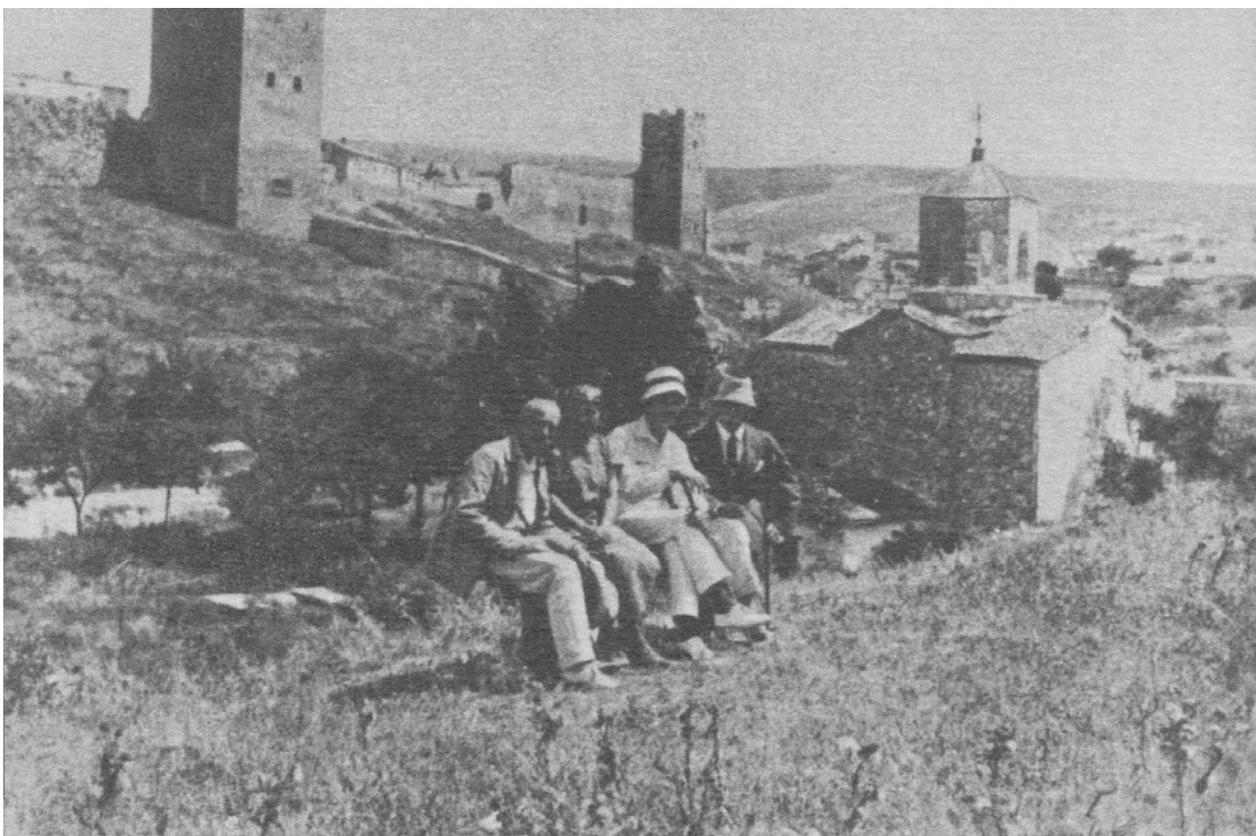
5. С. И. Лобанов. Портрет К. Ф. Богаевского. Рис. 1926 г.



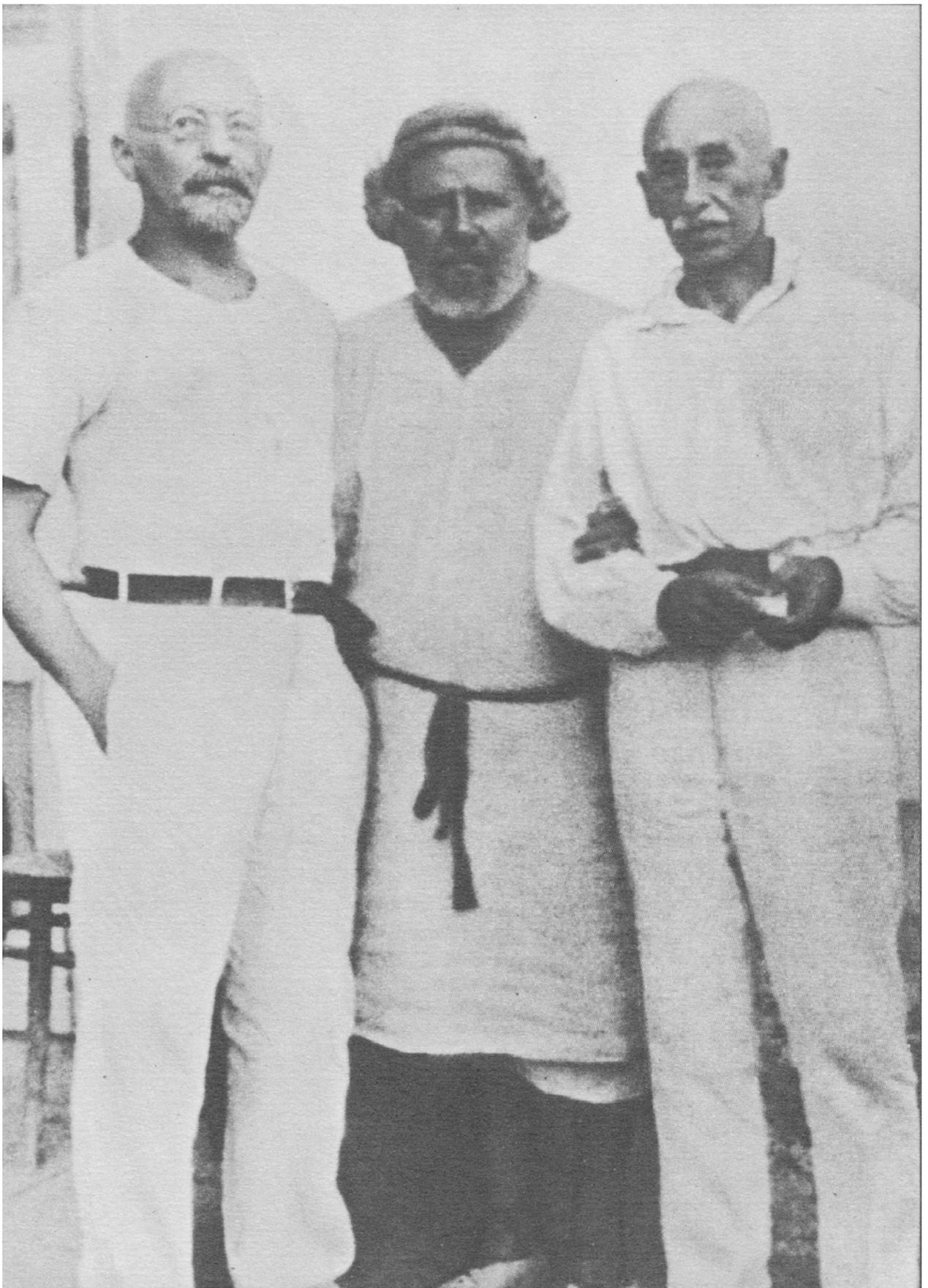
6. А. П. Остроумова-Лебедева, К. Ф. Богаевский, М. А. Волошин в Коктебеле. 1925 г.



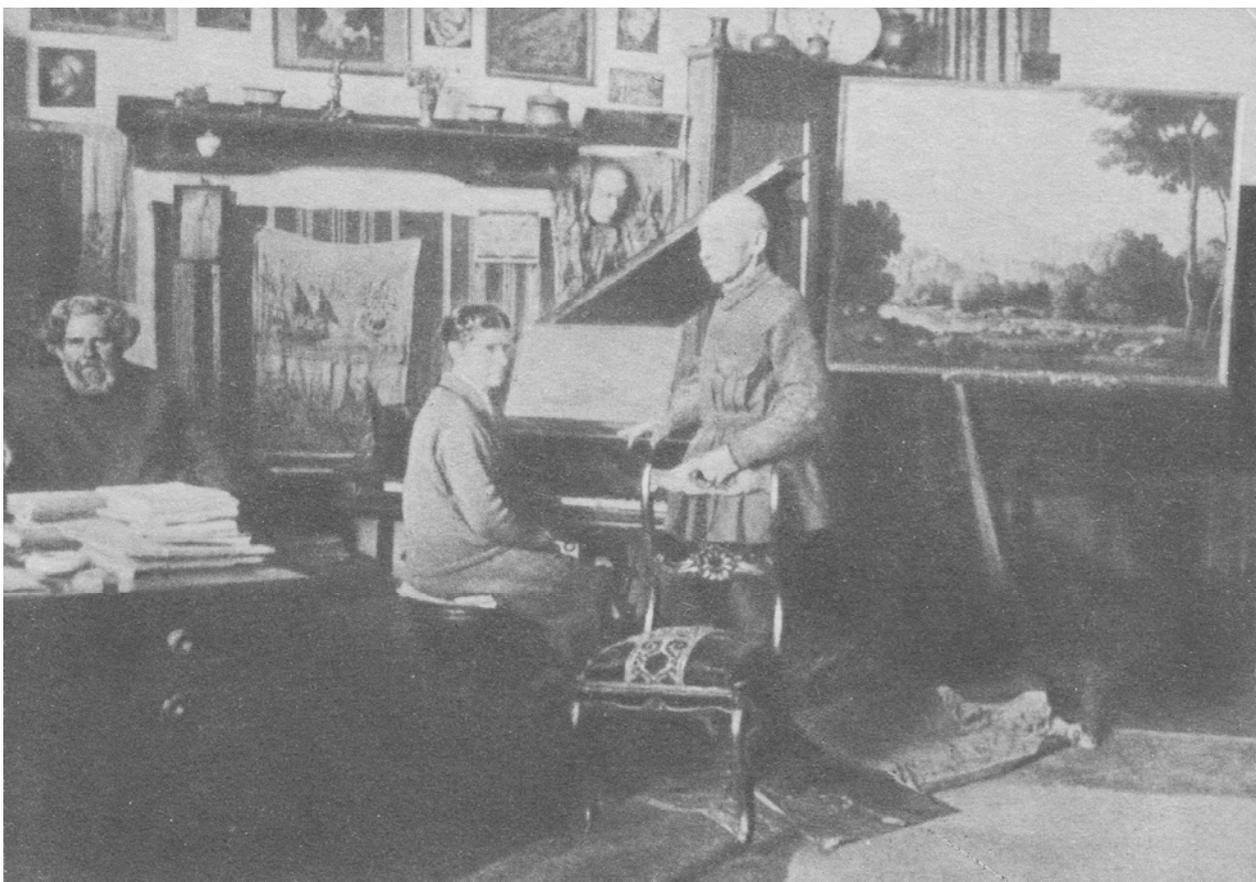
7. К. В. Кандауров, К. Ф. Богаевский, Ю. Л. Оболенская в Коктебеле



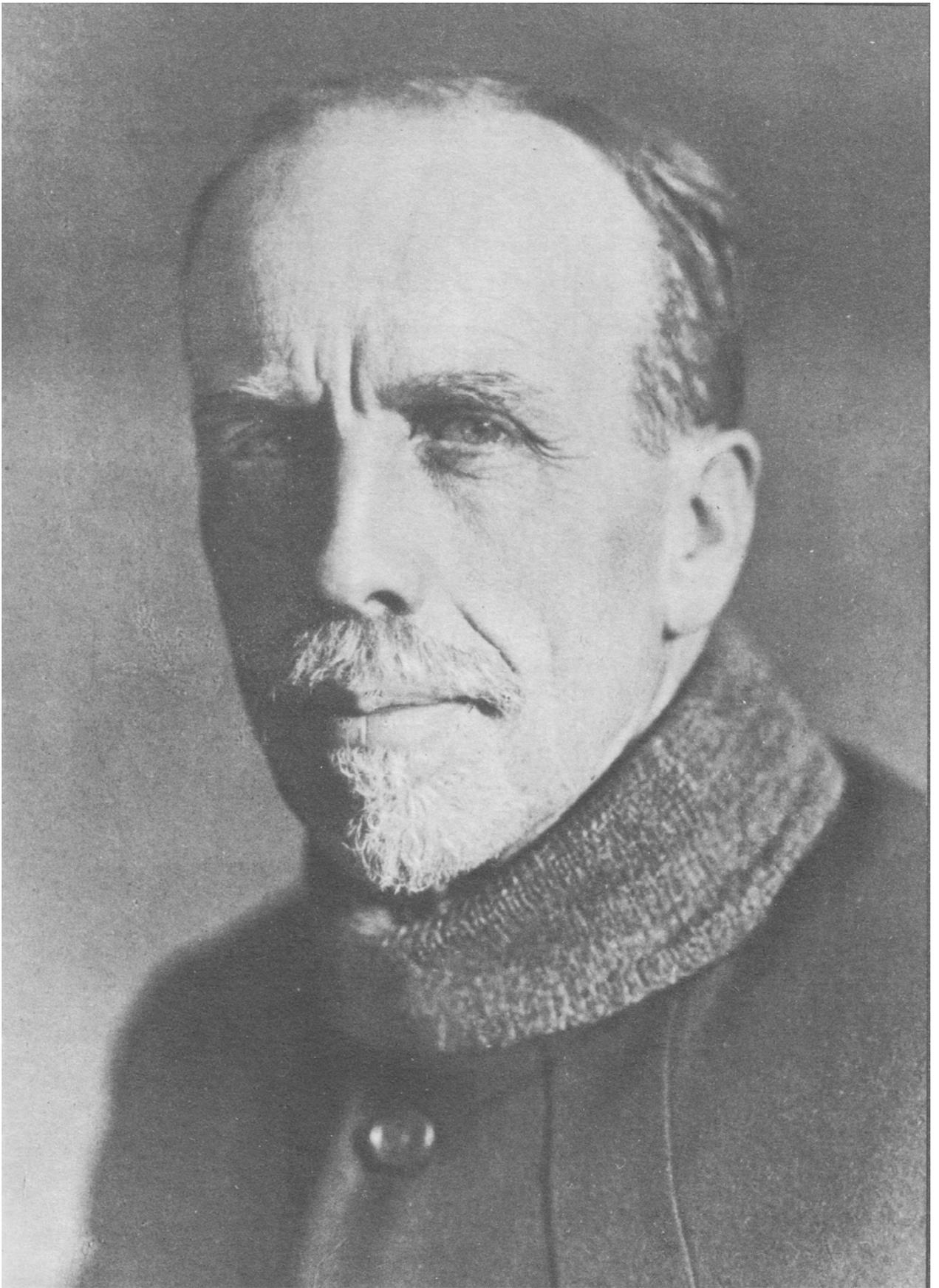
8. К. В. Кандауров, Ю. Л. Оболенская, С. И. Лобанов, К. Ф. Богаевский на Карантинной горе (Феодосия). 1926 г.



9. В. В. Вересаев, М. А. Волошин, К. Ф. Богаевский в Коктебеле. 1926 г.



10. М. А. Волошин, Ж. Г. Богаевская, К. Ф. Богаевский
в мастерской художника в Феодосии. 1926 г.



11. К. В. Кандауров



12. К. Ф. Богаевский и К. В. Кандауров



13. А. С. Грин

Знакомился
...
... пейзаж
...
14. На каких выставках участвовал / указать точное название и год /
и был ли персонально выставке 1897 г. Конкурс в Академии художеств
1898-1904 - "Весенние" 1905-1910 - "Новое общество художников" 1907-1911 - Мос-
ковское т-во художников" 1911-1914 - "Мир Искусства" "Союз" (1924 -
"Мир-Искусство" т-во Южная Русские художников. (Одесса, Екате-
ринослав), в Екатеринославская научная об-во с 1909 г.
в Вятке, в Екатеринодаре. На выставках журнала "В. Мир"
№ 6 (Одесса, Киев, Харьков), а также на выставке в
Севастополе, Симферополе, Орехово-Зуеве. 1926 г. - 2-ая выставка
Орехово-Зуевских художников. В Мюнхене (Северский 1903, 1905, 1907);

14. Лист из «Анкеты художника», заполненной К. Ф. Богаевским в 1941 году



15. М. А. Волошин. К. Ф. Богаевский. Рис.



16. Ю. Л. Оболенская. Портрет К. Ф. Богаевского (с фотографии)

БИБЛИОГРАФИЯ

- Волошин М. А. Константин Богаевский. «Аполлон», 1912, № 6, с. 5 – 24
К. Ф. Богаевский (Каталог выставки картин и рисунков. Очерки творчества — М. Волошин, С. Лобанов, К. Дульский, П. Корнилов). Казань, 1927
Тарабукин Н. М. Художественный образ в искусстве Богаевского. «Искусство», 1928, т. 4, кн. 1 – 2, с. 43 – 51
Барсамов Н. С. Богаевский. М., 1961
Константин Богаевский. (Альбом). Сост. и автор вступит. статьи Р. Д. Бащенко. Киев, 1973

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- 1 Древняя крепость. 1902. Х., м. ФКГ
- 2 Последние лучи. 1903. Х., м. Севастопольский художественный музей
- 3 Дом М. А. Волошина. Коктебель. 1905. Х., м. ФКГ
- 4 Берег моря. 1906. Х., темпера. ГТГ
- 5 Солнце. 1906. Х., м. Вологодская областная картинная галерея
- 6 Южная страна. Пещерный город. 1908. Х., м. Севастопольский художественный музей
- 7 Героический пейзаж. 1910. Б., акв., пастель. ГТГ
- 8 Крымский пейзаж. 1930. Х., м. Фрагмент.
- 9 Осенний вечер. 1920-е гг. Б., акв. ФКГ
- 10 Деревня Козы. Мечеть. 1923. Б., граф. кар. ГТГ
- 11 Пейзаж с замком. Эскиз декоративного панно. 1912. Б., акв. ФКГ
- 12 Феодосия. 1926. Б., акв. ФКГ
- 13 Горы. 1923. Б., сангина. ГТГ
- 14 Бахчисарай. 1925. Б., акв. ГТГ
- 15 Пейзаж. 1926. Литография
- 16 Каффа. 1927. Х., м. ГТГ
- 17 Вечернее солнце. 1926. Б., акв. Симферопольский художественный музей
- 18 Облако. 1920-е гг. Б., акв. ФКГ
- 19 Среди скал. 1923. Литография
- 20 Старый город. 1923. Литография
- 21 Пейзаж. 1923. Литография
- 22 Радуга. 1923. Литография
- 23 Сугдея. 1923. Литография
- 24 Южная страна. 1923. Литография
- 25 Звёзды. 1923. Литография
- 26 Прошлое. 1923. Литография
- 27 Лес. 1935. Б., сепия. ГТГ
- 28 Пейзаж с деревьями. Б., граф. кар., тушь. ГТГ
- 29 Феодосия. 1930. Б., акв. ФКГ
- 30 Первозданный пейзаж. 1931. Б., акв. ГТГ
- 31 Судакская крепость. 1931. Б., акв. ГТГ
- 32 Старая гавань. 1935. Х., м. ФКГ
- 33 Радуга. 1932. Б., акв. Симферопольский художественный музей
- 34 Город будущего. 1932. Х., м. Киевский музей русского искусства
- 35 Днепрострой. 1930. Х., м. Донецкий художественный музей

- 36 Крымская Кампанья. 1938. Б., акв. ФКГ
- 37 Крымская Кампанья. Фрагмент
- 38 Воспоминания о Мантенье. 1942. Б., акв. ФКГ
- 39 Рыболовецкие суда в гавани Шмидта в Мариуполе. 1935. Б., акв.
- 40 После дождя. 1938. Б., акв. ФКГ
- 41 Горный пейзаж. 1940. Б., акв. Симферопольский художественный музей
- 42 Тавроскифия. 1937. Б., акв. ФКГ
- 43 Вечер у моря. 1941. Х., м.
- 44 Пейзаж с водопадом. 1942. Б., акв. Симферопольский художественный музей

На обложке: Феодосия. 1930. Фрагмент

На форзацах: К. Ф. Богаевский в своей мастерской. Фотография. 1926. Фрагмент
Генуэзские башни на Карантинной горе в Феодосии. Фотография

На фронтисписе: Пейзаж с замком. Эскиз декоративного панно. Фрагмент

Портреты, документальные фотографии

- 1 К. Ф. Богаевский
- 2 А. И. Куинджи
- 3 Ж. Г. Богаевская, жена художника с племянницей
- 4 С. И. Лобанов, К. Ф. Богаевский, Ю. Л. Оболенская, К. В. Кандауров в мастерской художника в Феодосии. 1926 г.
- 5 С. И. Лобанов. Портрет К. Ф. Богаевского. Рис. 1926 г.
- 6 А. П. Остроумова-Лебедева, К. Ф. Богаевский, М. А. Волошин в Коктебеле. 1925 г.
- 7 К. В. Кандауров, К. Ф. Богаевский, Ю. Л. Оболенская в Коктебеле
- 8 К. В. Кандауров, Ю. Л. Оболенская, С. И. Лобанов, К. Ф. Богаевский на Карантинной горе (Феодосия) 1926 г.
- 9 В. В. Вересаев, М. А. Волошин, К. Ф. Богаевский в Коктебеле. 1926 г.
- 10 М. А. Волошин, Ж. Г. Богаевская, К. Ф. Богаевский в мастерской художника в Феодосии. 1926 г.
- 11 К. В. Кандауров
- 12 К. Ф. Богаевский и К. В. Кандауров
- 13 А. С. Грин. 1926 г.
- 14 Лист из «Анкеты художника», заполненной К. Ф. Богаевским в 1941 году
- 15 М. А. Волошин. К. Ф. Богаевский. Рис.
- 16 Ю. Л. Оболенская. Портрет К. Ф. Богаевского (с фотографии)

Сокращения:

ГРМ	— Государственный Русский музей
ГТГ	— Государственная Третьяковская галерея
ИРЛИ	— Институт русской литературы
ФКГ	— Феодосийская картинная галерея имени И. К. Айвазовского
ЦГАЛИ	— Центральный государственный архив литературы и искусства
акв.	— акварель
б.	— бумага
граф. кар.	— графитный карандаш
м.	— масло
х.	— холст

СОДЕРЖАНИЕ⁴⁶

Вместо предисловия	5
ДУБЫ И БАШНИ	9
«СВОБОДНЫМ ХУДОЖЕСТВАМ»	22
«КИММЕРИАН ПЕЧАЛЬНАЯ СТРАНА»	40
ИТАЛИЯ, ПОХОЖАЯ НА КРЫМ	58
«БЛАГОСЛОВИ СВОЙ СИНИЙ ОКОЁМ»	73
НА КРУТОМ ПОВОРОТЕ	96
«В ДЕЯНИИ НАЧАЛО БЫТИЯ»	115
ДНИ ПЕЧАЛИ, ДНИ РАДОСТИ	135
«ЧУВСТВО ПУТИ»	150
Примечания	173
Библиография	177
Список иллюстраций	178

⁴⁶ «Содержание» отражает структуру и нумерацию страниц оригинального (бумажного) издания. В этом издании все примечания, кроме одного (где сделана ссылка на В. И. Ленина), вынесены в конец книги, образуя как бы дополнительную главку. К этой главке сделано собственное примечание: «Включены важнейшие из не публиковавшихся ранее материалов». В электронной версии книги примечания распределены по тексту издания — В.А.

Ольга Порфирьевна Воронова

НАД ПОНТОМ ЭВКСИНСКИМ
К. БОГАЕВСКИЙ

Редактор И. А. Гутт

Художник А. А. Зубченко

Художественный редактор Л. Е. Горячкин

Технические редакторы Н. Г. Дреничева, И. Г. Алексеева

Корректоры И. А. Шорсткина, Е. Н. Куткина

ИБ № 667

Сдано в набор 21.12.1979 г.

Подписано в печать 26.08.1982 г.

А 08314. Формат 70 × 100/32

Бумага мелованная 120 гр.

Гарнитура шрифта журнальная рубленая

Печать офсетная

Усл. п. л. 7,475 + вкл. 0,65. Уч.-изд. л. 7,636 + вкл. 0,864

Тираж 30 000. Зак. № 35. Изд. № 1 – 186. Цена 80 коп.

Издательство «Советский художник»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

Типография В/О «Внешторгиздат» Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
127576, Москва, Илимская, 7

Сканирование, OCR — Айвазьян Владимир



«...Я родился и всю свою жизнь прожил в Феодосии, древнем городе... в венце генуэзских башен, в тени аркад, среди пустынных и выжженных холмов...»

Из письма К. Ф. Богаевского
Н. М. Шекотову

85 коп.

«Советский художник». Москва. 1982

Книга О. Вороновой
«Над Понтом Эвксинским»
продолжает серию
Издательства
«Советский художник»,
содержащую
беллетризованные
биографии мастеров
советского
изобразительного
искусства.
В этой серии,
названной
«Рассказы о художниках»,
вышли книги:
В. Порудоминский.
«Откровение
Ивана Голикова».
О. Воронова.
«Президент Новой Земли
Тыко Вылко».
С. Разгонов.
«Высота. Жизнь и дела
Павла Корина».

