

В.И. СИЛАНТЬЕВА
(Одесса)

**ОДЕССКИЙ ХУДОЖНИК ПЕТР НИЛУС
В КОНТЕКСТЕ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
БУНИНА И ЧЕХОВА**

Посвящение

Мы познакомились с Ниной Евгеньевной в конце 70-х. Однажды она приехала в Одессу в качестве оппонента. Я – лаборант кафедры русской литературы Одесского университета – должна была встретить и сопроводить гостью в отель. Признаюсь: мне, только что пришедшей на кафедру и доселе работавшей в «отдаленных от центров местах», это поручение показалось и ответственным, и неподъемным. Вечно комплексующая и буквально погибающая от претензий к собственной особе, я прожила дни и часы до момента нашей встречи с одним ощущением: «Мне нечего сказать Богам». Нина Евгеньевна приехала, и в течение очень небольшого отрезка времени я окончательно попала под ее обаяние. Мы подружились, и уже навсегда, после моей защиты в Институте литературы АН Украины. Смеею сказать, что многие последующие годы мы были интересны друг другу. Я, излишне эмоциональная южанка, выламывавая руки собственной застенчивости, буквально вытряхивала перед ней свой «чеховский багаж», а она... Боже мой, и слушала, и поправляла, и не соглашалась, и поощряла. А если учесть, что всю свою научную жизнь я шла странной, но своей дорогой, то какими же надо было обладать чисто профессиональными и человеческими талантами, чтобы вслушиваться в этот лепет, сопереживать ему и никогда не дать почувствовать, что собеседник, может быть, устал. Теперь, из своего возрастного «далеко», я благодарю Нину Евгеньевну и по-прежнему вижу в ней ту непостижимость высокого горизонта, к которому всегда тянулась душа.

Именно она, Нина Евгеньевна Крутикова, наверное, и не подозревая этого, сыграла решающую роль в моей «докторской» судьбе. Я выстрадала и написала книгу о «переходных» формах искусства. В 90-е годы сама формулировка темы казалась странной и попросту невозможной. Признавшись, что не могла не написать об этом уже

потому, что монография – плод моих бесконечных бдений над наследием Чехова и творчеством «околочеховских талантов», я заявила, что не стану писать диссертации. Спустя несколько месяцев, услышала: «Вы должны это сделать». А когда, уже работая над докторской и понимая, что ей уготована нелегкая судьба, попросила Нину Евгеньевну стать моим научным консультантом, то услышала и такое: «Вы должны это сделать сами...». Признаюсь: спустя многие дни, я поняла ее – зная мой характер, она давала мне шанс не сломаться, не пойти на попятную, прислушавшись к чужому мнению. И как же она радовалась в день моей защиты...

Я люблю Вас, Нина Евгеньевна. Вы оказались самым светлым, чистым, красивым человеком в моей жизни. Я многому у Вас научилась и хочу учиться еще...

Эти имена – Нилус, Бунин, Чехов – объединяет родство авторского мироощущения и стилистики. Они прошли сходный путь в искусстве конца XIX – нач. XX вв., только первый из них был художником, который, эмигрировав, так и не успел войти в широкий искусствоведческий обиход; а Чехов и Бунин – теми писателями, чьи высокие художественные достижения были признаны и чья художественно-эстетическая близость уже не нуждается в доказательствах. Тема, избранная нами, помогает ввести в научный обиход Петра Александровича Нилуса, так и оставшегося малоизвестным художником, и показать связь его творчества с традицией лиризованного эпоса, первые и самые неожиданные варианты которого предложили Чехов и Бунин.

Как явление неординарное и, безусловно, талантливое, Нилус привлекал к себе исследователей-современников. Но, преимущественно, только как наследник официально признанных передвижников [1]. Он был интересен краеведам [2, 3], о нем вспоминали мемуаристы [4], его выставки комментировались в местной одесской прессе [5, 6]. Иногда к его творчеству обращались литературоведы [7], и самым ярким исследованием произведений Нилуса в контексте художественных поисков Бунина до сих пор остается работа И.Д. Бажинова, опубликованная в 84-ом томе «Литературного наследия» [8].

Биографическая справка. Дворянин по происхождению, Петр Александрович Нилус родился в 1869, умер в 1943 г. Большой частью жизни он связан с южной околицей России (Балтский уезд, Одесса). Учился в реальном училище города, в 6-ом классе, по предложению своего учителя Г. Ладыженского, который только что закончил Петербургскую Академию художеств, Нилус поступает в Одесскую рисовальную школу. Здесь его учителем становится Костанди, а другом – Буковецкий.

Большое дарование художника заставляет преподавателей уже рисовальной школы направить его на продолжение учебы. В 1889 г. Нилус поступает в Петербургскую Академию художеств в класс Репина. Именно он рекомендовал молодому художнику побыстрее начать выставочную деятельность, и так как в Одессе мощно заявило о себе Товарищество Южно-русских художников, посоветовал вернуться в родной город. Здесь Нилус прожил более 25 лет, отсюда эмигрировал в 1919 году. С 1891 г. он принимает участие в выставках Товарищества, а с середины 90-х годов, будучи секретарем названной организации художников, многое делает для роста ее популярности (организуются передвижные выставки, иллюстрированные каталоги, налаживаются связи с художниками Москвы, Петербурга, Киева).

В период эмиграции Нилус выставлялся в Софии, Белграде, Загребе, Вене, Париже. Он увлекался новыми течениями в искусстве, его картины удивляли свежестью колористических решений, нацеленностью на обновление традиции. Он умер в оккупированном фашистами Париже 23 мая 1943 года. Некрологом на его смерть отозвался Бунин.

Творчество. Если говорить об эстетичной ориентации Нилуса, о его контактах и устремлениях, то отметим следующее: творчество художника формировалось под влиянием демократической традиции русской реалистической живописи, ориентированной на современность и идейность передвижников. Он дружил с писателями Буниным, Куприным, Горьким, Маминым-Сибиряком. Переписывался с Репиным, о нем очень приязненно писал известный критик-искусствовед Стасов. Совершенно очевидна перекличка жанровых картин Нилуса 90-х гг. с жанристикой Маковского, Ярошенко и всех тех, чья художественная мысль совмещалась с духом народничества и просвети-

тельства. Но при всей общности позиций Нилус приносил в свою живопись стихию воздуха и света. Эта его особенность на сегодняшний день прокомментирована так: «...сама южная природа подсказывала более яркую палитру, интенсивность света и цвета в живописи. Поиски южнорусских художников были связаны с решением пленэрных заданий и больше приближали их к барбизонцам, чем к передвижникам» [3, 3].

Соглашаясь с общим содержанием высказывания, дополним его следующим образом: дело не столько в праздничной солнценокосности одесских видов (тем более, что Нилус почти не писал «чистых» пейзажей), сколько в том, что «палитра настроения» в 90-е гг. начинает заявлять о себе в русской живописи все настойчивее. Речь идет о переосмыслении французского импрессионизма и формировании оригинальных черт импрессионизма отечественного. Напомним, что «русский вариант» импрессионизма уже заявлял о себе в картинах молодых Левитана, Серова, Коровина, ему был подвержен и Нестеров. Если обратиться к литературе, то настроение, а не событие, все чаще определяло собой сюжетность чеховских и бунинских рассказов-новелл.

В творчестве Нилуса это движение осуществлялось внешне неприметно. Только что был создан «Лакей» (1892), «проникнутый сочувствием к бесцветной жизни «маленького человека» [6, 20]. Как дань федотовской традиции воспринимается картина «По знакомым» (1892). На ней изображена пожилая чиновница, которая, надоедая просьбами «о сочувствии», стучится в двери богатых домов. Ее облик и выражение лица вызывает двойственное к ней отношение. Суть его хорошо сформулировал Стасов, сказав: «Для меня это княгиня Друбецкая из «Войны и мира», только не княгиня, а мещанка, отставная, заплесневелая чиновница...; упрямство приставания ... и вымоленных денег, местечек – одни и те же» [9, 127]. Жанровые сцены «Белошвейная мастерская» (1890), «В трактире» (1894), «Босаяк» (1895) обращают нас к традиции Перова, к психологическим портретам Репина и др.

Но почти одновременно было написано и такое произведение, как «Осень» (1893), немного позднее – «Купальни» (1899), «На мостиках (Летом» (1898), «Перед вечером» (1902), «В мастерской художника» (1903). Здесь преобладал уже не психологический анализ и не обличи-

тельный настрой, а стремление автора передать эмоциональное впечатление от увиденного. Еще можно назвать традиционным жанром то, что изображено в картине «Осень». Две молодые, просто, но элегантно одетые женщины, сидят на высоком берегу моря, у ног – небольшая белесая собачка. Пейзаж-фон картины составляют скудная прибрежная растительность и «кусочек моря». Женские фигуры существуют как бы для того, чтобы соединить эти две стихии. Но, попытавшись сказать, что картина посвящена воскресному отдыху, так и не одарившему ощущением праздника, мы ошибемся. Мягкий серо-коричневый тон, который объединяет цвет последней листвы, морскую даль и девушек, сидящих на берегу, рождает настроение поэтической тихой грусти. Метафорой молодости уходит лето, свет умирания коснулся всего живого. Девушки, помещенные не в центре картины, а чуть сбоку, воспринимаются как часть (эпизод) общей композиции, в которой равнозначными женским фигурам предстают тоненькое деревце-подросток, собачка, морская даль и чахлая растительность. Картина «Осень», как «Сокольники» Левитана, как «Девушки...» Серова, как «Хористка» Коровина таит в себе поэзию мгновенного и подкупает не сюжетом, а настроением, разлитым в полотно. Этот подход к изображаемому, в первую очередь, и роднит Нилуса с Чеховым и Буниным – авторами лиризованной прозы.

«Школой» и постоянным ориентиром для только что названных авторов, безусловно, была реалистическая традиция классиков XIX в., но идеи, художественная манера передвижников и писателей-психологов ими неизменно корректировались. Направление поисков Нилуса удачно обозначил одесский критик Генис (Лоренцо). Посетив юбилейную выставку художника в 1915 г., он выделил в творчестве Нилуса три периода: а) 90-е гг., которые «характеризуются знаменитым влиянием «передвижников»; б) первое 10-летие нового века как время, когда Нилус «бросает «идейную живопись» и «в художнике начинает заявлять свои права живописец, жаждущий красок, поклоняющийся форме»; в) последние несколько лет, отмеченные «пристрастием к ретроспективной живописи» и причастностью к характерному для новой живописи образу – у Нилуса появилась «стройная, с остроконечной мордой, нервная, всегда словно приплясывающая левретка» [10].

Если сравнивать творческие поиски Нилуса и писателя Чехова, то нужно отметить, что во многом эти два автора двигались параллельно. Чехов (как и Нилус) пришел в литературу с темой «маленького» и «среднего» человека. Он показал комедию бытового сознания и драму бездуховности. Смеялся над «рабьей кровью» обывателя, но умел понять и простить тех, кто не хотел принять психологию мещанина как единственно возможную. «Маленькие люди» в его произведениях могли быть ничтожными и по-настоящему «большими», боль и неустроенность последних вызывали сострадание. Важнейшую роль в рассказе играла интонация. Лирическое могло уживаться с насмешкой, на пересечении этих двух стихий рождалось неоднозначное чеховское настроение. Тематически, да и стилистически, такие чеховские произведения, как «Тоска», «Горе», «Агафья» и другие, восходящие к гоголевской, тургеневской, толстовской традиции, объясняют общий тон и тип героев ранних картин Нилуса, таких как «Лакей», «Посыльный», «Белешвейная мастерская», «Босьяк», «В трактире» и др. Примером, иллюстрирующим данный тезис, может быть избран «Посыльный» (1902).

Здесь Нилусом изображен уже немолодой человек, похожий на гоголевского Акакия Акакиевича Башмачкина. Выполняя заказ, он принес в богатый дом букет, позвонил и ожидает у двери. Конечно, в первую очередь, бросается в глаза «пристойная бедность», которая соблюдена в одежде персонажа, и его скромно-просительная поза, соответствующая социальному статусу. И все-таки полотно привлекает не этим. В нем есть та тихая и безграничная скорбь, которая присутствует и в рассказе Чехова «Тоска». Душевное состояние обоих героев – посыльного Нилуса и извозчика Чехова – полностью отражает ту бесконечную печаль, которая, реализованная строкой фольклорно-религиозного Плача Иосифа Прекрасного «Кому повею печаль мою?», была вынесена Чеховым в эпиграф его рассказа. Не сам персонаж, а беспросветность его горестной судьбы стала сюжетом обоих произведений.

«Бунинское» в творчестве Нилуса проявляется в тот момент, когда речь заходит о полутональности, о «переходности» эмоциональных движений, запечатленных у него, о ритмической организации его композиций. В.Н. Муромцева-Бунина отмечала, что Нилус тонко чувствовал музыкальный ритм, хорошо пел: «Петр Александрович

мог насвистывать целые симфонии»; «Нилус с Куровским (смотрителем Одесского художественного музея) часто пели дуэтом ..., у обоих были приятные голоса» [4; 177, 206]. В свете сказанного вполне объясним тот факт, что именно Нилус, которого с Буниным связывали многие годы дружбы и взаимной переписки, решился написать и огласить статью «Бунин и его творчество» на литературном вечере в Одесском артистическом клубе (17 января 1913 г.), а, комментируя «Деревню», отметить: «...главное – дух земли, крепкий, настоящий» [8, 427]. «Смена акцентов» Бунина и Нилуса начала XX века была связана «с мечтами о вечном», с созерцательностью и с той «мудрой детскостью» восприятия мгновенья [8, 432], которыми наполнялись их новые произведения. И если имена Метерлинка, Брехта, Гауптмана, Пристли ставили рядом с именем Чехова только в связи с его драматургией, то эстетизм «новой волны» в творчестве Нилуса констатировали довольно рано. Многим казалось, что движение этого художника к модернистам неминуемо. Основания для этого были. Истоки модернизма заметны в композиции, в художественном решении шедевра Нилуса – его картины «На лестницах» (1901). В ней присутствует характерный для модернистов прием асимметрии, в расположении парадных пролетов и фигур угадывается любимая ими линия «плывущей водоросли». Парадные одежды женщин несут на себе отпечаток дамского наряда, не соответствующего «сегодняшнему дню». Отсюда – чувство декоративности, культурологической интертекстуальности, присутствующих в картине. Кажется, еще шаг, и Нилус должен примкнуть к неоромантикам и неоклассикам. В перспективе – выработка новой художественной программы и, обязательно, в русле нереалистических течений.

Подобный отход Нилуса от традиции, как и в вариантах Чехова и Бунина, критики-современники художника воспринимали с недоумением или просто отрицательно. Типичный пример – гневная статья Чуковского о недостатках творческой палитры Нилуса, опубликованная им на страницах «Одесских новостей» в 1904 г. Чуковский хорошо знал Нилуса, неоднократно видел его работы, следил за развитием этого незаурядного дарования, восхищался им. Но в этой своей статье он высказался очень резко: «...у нас есть два П.А. Нилуса – один настоящий, другой ненастоящий». «Настоящим» для кри-

тика остался тот художник, у которого «великолепное мастерство рисунка», «ясные краски», «законченная манера». «Ненстоящим» – автор, который позволил привнести в собственные произведения «модные» напевы и настроения. В обозначенных Чуковским недостатках Нилуса присутствуют узнаваемые в ту пору приметы «декадентства» – это «тонкие, хрупкие деревья, жалобно тянущиеся к стилизованным тучам», это «сооруженное» (то есть искусственно созданное, не имеющее отношения к реальности) настроение», это «символические позы женщин» и «модернизированные» складки их одежд [11].

Итак, предпочтение настроения действию (факту, событию), свойственное импрессионизму, явное тяготение к поэтике модернизма (в варианте русских «миriskусников»), которое оказалось очень характерным для Нилуса 1900 – 1910-х годов, заставляло думать о его последовательном движении к новым течениям в искусстве XX века. Этого не случилось даже на Западе. Эмигрировав, Нилус как будто оказался в близкой для себя атмосфере модернистских поисков. Отзывы на первые европейские его выставки содержали определения, характерные для лексики новых течений («эстетизм», «тонкое чувство цвета»). Но его акварельный «Концерт» (1920-1921?) свидетельствовал о приверженности автора неоромантизму, который был свойствен «миriskусникам», предварявшим русский модерн. О хорошем знании Бенуа, а потом и позднего Коровина, говорят «Нарциссы у зеркала» (1931). Картины «Улица Парижа» (1934), «Уголок порта» (1936), «Улица Парижа после дождя» (1939) могут рассматриваться в русле раннего европейского постимпрессионизма. К тому же, главным у Нилуса оказались не «живопись пятном», не «пуантилизм», перечеркнувшие контур и объем, а все та же «лирика настроения», поэтизация мгновения, «вписанные» в них. Декоративность Нилуса, сопоставимая с приемом «остранения», свойственным позднему Чехову, будет отмечена в Париже. Его назовут «русским Сезанном», но главным в словосочетании нужно считать первое слово – «умирание природы», ее искаженные формы, эпатажирующая контрастность цветовых решений, столь свойственные французскому мэтру, были Нилусу категорически чужды. Он остался «русским» – художником, занявшим нишу м е ж д у реалистами XIX и модернистами XX вв. Он экспериментировал новым, не став

его поклонником. Ощущение талантливое и многовариантное эклектизма всегда сопровождает зрителя и знатока картин этого художника. Сказанное вновь обращает нас к Чехову и Бунину, которых долгое время хотели видеть «своим» и реалисты, и модернисты к XIX – нач. XX вв. «Бунинское» и «чеховское» так и осталось главными показателями творчества Нилуса – он навсегда остался верен тому, с чего начинал в России свой XX век.

В уже цитированной нами статье И.Д. Бажинова «Бунин и Нилус» есть наблюдение, безупречность которого не вызывает сомнения. Отметив близость лирического настроения, объединившего произведения двух авторов, и обратившись к работе Нилуса, он подчеркнул: «По своему настроению эта картина, где на фоне осеннего пейзажа изображена женщина, одиноко сидящая на берегу моря, очень созвучна и поэзии, и лирической прозе Бунина той поры» [8, 426]. Исследователь сравнивал два «Одиночества», начало которого в бунинском поэтическом варианте звучит следующим образом: «Худая компаньонка, иностранка, // Купалась в море вечером холодным...» [12, 88]. А дальше следует рассказ о том, как эта девушка, мечтавшая, что «кто-нибудь увидит» ее, выходящей на берег из морского прибоя; что «кто-нибудь» оценит ее статью, подчеркнутую «полосатым трико», «сидела на песке и ела сливы». Ее изысканность должны были подчеркнуть продуманные детали пляжного антуража – «широкий балахон», в который она куталась; крупный песок, который с «гремящим лаем» носился за мячиком. За ее спиной, на высоком берегу обрыва, появится долгожданный зритель. Это «писатель, пообедавший в гостях». Но ожидаемого эффекта не получилось: покуривая сигару, он подумал плотски-цинично: «Полосатое трико // Ее на зебру делает похожей» [12, 89].

Своим названием – «Одиночество» – стихотворение обязано не только ситуации (вечером, в одиночестве, купается худая девушка-иностранка), но и только что процитированной фразе, перечеркнувшей возможность знакомства; но и множеству деталей, подчеркнувших холод и заброшенность. Это сырой песок, холодный глянец воды, упоминание о сливах, которые, кутаясь в халат, ест героиня и, наконец, это одинокая скамья, которая чернеет в полосе уходящего дня. Благодаря им пляжная сценка обретает вполне прогнозируемое настроение холода, неустроенности, горечи разочарования и это

эмоциональное переживание приобретает значение сюжетного фактора. Все так, и кажется, что, подтвердив наблюдение исследователя-предшественника, можно бы остановиться. Но нет, в этом стихотворении присутствует и чеховская аллюзия. Она сопряжена с концептуальным восприятием творчества писателя, говорившего о пошлости мещанского сознания; а также с ассоциативным рядом, восходящим, как минимум, к двум его произведениям: к «Даме с собачкой» с репликой, так ударившей Гурова («осетрина с душком»), и к рассказу «Дочь Альбиона», в котором, в своем несоответствующем ни месту, ни занятию наряде, несчастная, унижаемая мисс Тфайс удила рыбу. И казалось, что во всем пространстве этой огромной страны нет места ни счастью, ни простой радости. И если художник Нилус почувствовал и концентрированно воспроизвел это ощущение в своем полотне, – значит, чеховско-бунинское мироощущение должно было стать одной из важнейших составляющих его творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьев В. П. О. Нилус.* – К.: Мистецтво, 1963.
2. *Смирнов В., Грабовский А. Баранова, 27.* – Одесса: ТПП «Хайтех», 1993.
3. *Товарищество южнорусских художников.* Биб. указ. / Сост. Барковская О.М. – Одесса: ОГНБ им. М. Горького, 1997.
4. *Муромцева-Булнина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью.* – М.: Сов. писатель, 1989.
5. *Одесский листок.* – 1892. – №286.— 6 ноября; *Одесские новости.*– 1904. – №6441. – 8 окт.; *Одесские новости.*– 1907. – №7343. – 30 сент.; *Одесские новости.* – 1915. – № 9736. – 13 июня.
6. *Тарасенко О. О современном искусстве Одессы // Худож. выст. «Слава и современность Одессы». 25-летие дружбы городов-побратимов Йокогама и Одессы: [Альбом].* – Йокогама, 1991. – С. 11— 20.
7. *Силантьева В.И. Чехов і Нилус: спорідненість імен та позицій в мистецтві кінця ХІХ-початку ХХ ст. // Четвертий міжнародний конгрес українців (Одеса, 26–29 серпня 1999 р.): Доповіді та повідомлення.* – Південь України. – Одеса: Астропринт, 1999. – С. 372 – 381; *Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (русская литература и живопись конца ХІХ-начала ХХ столетий) // Дис... докт.* – Киев: НАН Украины, 2002. – С. 355 – 372.

8. *Бажинов И.Д.* Бунин и Нилус // Литературное наследство. – Т. 84. – И.А. Бунин.– Кн.1, 2. – М.: Наука, 1973.
9. *Стасов. В.В.* На выставках в Академии и у передвижников // Стасов В.В. Избр. соч.: В 3-х т. – Т. 3. – М.: Искусство, 1952. – С. 122 – 131.
10. *Одесские новости.* – 1915. – №9736. – 13 июня.
11. *Одесские новости.* – 1904. – №6441.– 8 окт.
12. *Бунин И.А.* Соч.: В 3-х тт. – Т.1. – М.: Худож. лит., 1982.