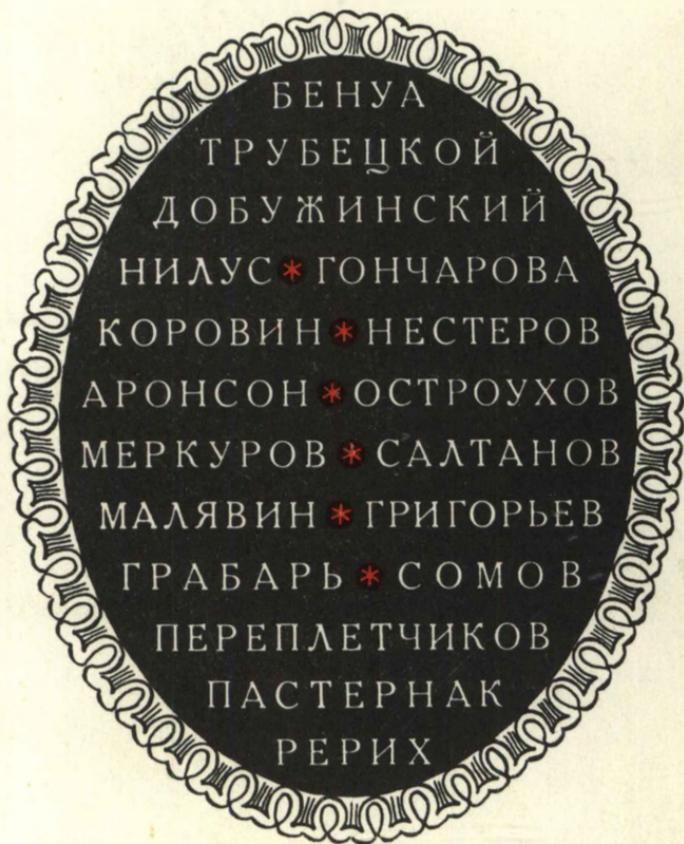


# ВАЛЕНТИН БУЛГАКОВ



## ВСТРЕЧИ С ХУДОЖНИКАМИ

„Художник РСФСР“

Ленинград · 1969

*Михаил Васильевич Нестеров*  
*1862—1942*

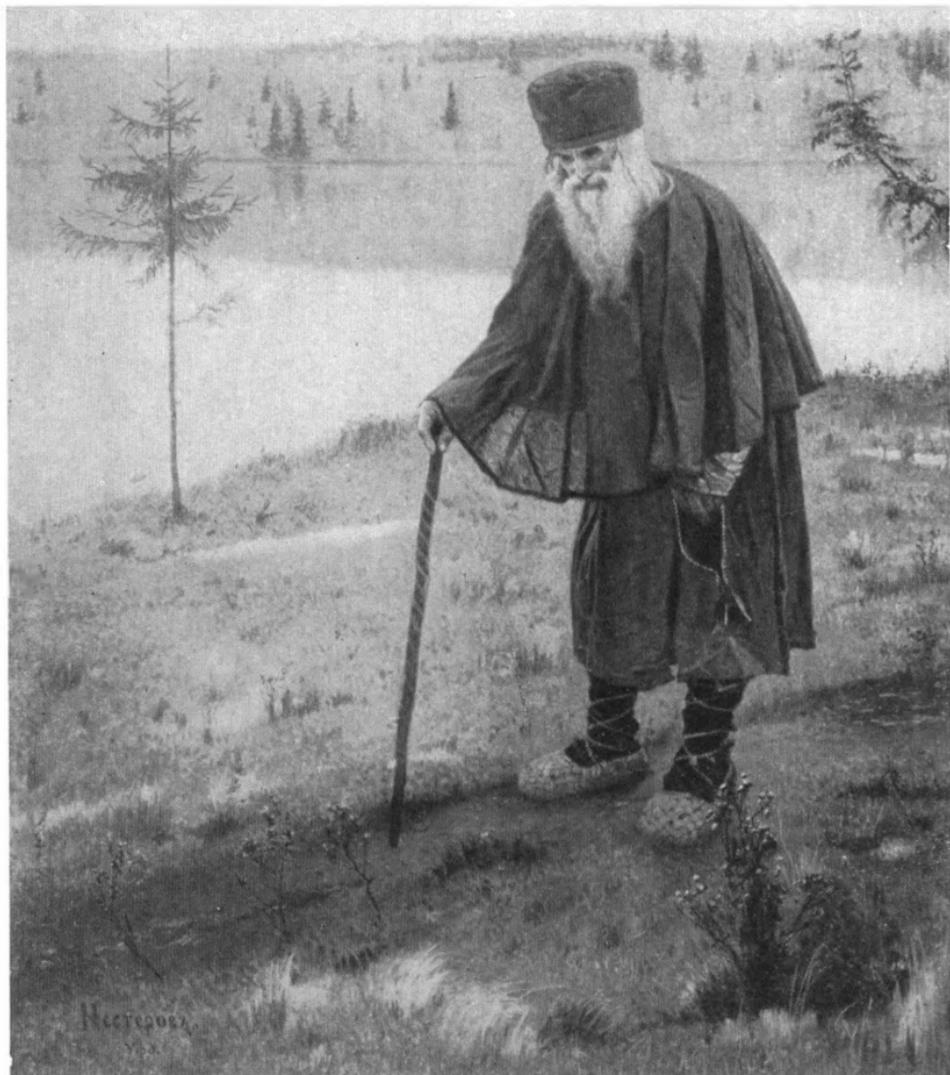
Помнится, в конце 1921 года явился ко мне в здание Государственного музея Л. Н. Толстого на улице Кропоткина в Москве молодой человек, ученик и представитель известного художника М. В. Нестерова, и обратился ко мне с несколько неожиданной и своеобразной просьбой. М. В. Нестеров слышал, что в Толстовском музее имеется нескороаемая кладовая для рукописей Толстого, и просит узнать, не могу ли я принять от него на временное хранение в этой кладовой одну его картину. Картина эта по своему сюжету не отвечала духу времени, и художник опасался, как бы при обнаружении картины в его мастерской она не была конфискована или даже уничтожена.

Никаких сношений с М. В. Нестеровым я до того времени не имел, со взглядами его знаком не был, лично его не знал и ни разу с ним не встречался. Как и большинство русских граждан, я восхищался его глубоко угаданным и тонко изображенным умильным старичком-пустынником („Пустынник“) в Третьяковской галерее, любовался находящимся там же прелестным русским пейзажем и трогательной фигуркой мальчика в русской рубашке, с нежным и тонким личиком, с большими глазами и с подстриженными в кружок светлыми волосами, на картине „Видение отрока Варфоломея“, — и этим, собственно, ограничивалось то, что мне было известно о Нестерове.

Просьба временно сохранить какую-то картину выдающегося мастера (хотя в душе я был убежден, что картине ничего не грозит и что я здесь имею дело



С. В. М а л ю т и н. Портрет М. В. Несторова. 1913.



М. В. Несторов. Пустынный. 1888—1889.

лишь с повышенной и необоснованной мнительностью художника) нашла во мне полное сочувствие.

„Если можно успокоить Нестерова,— пронеслось у меня в голове,— то почему же не сделать этого?“

И я просил молодого человека передать художнику, что я охотно выполню его желание.

Два слова о „несгораемой кладовой“, слух о которой дошел до Нестерова. Кладовая эта помещалась не в здании музея Толстого, в доме номер одиннадцать на улице Кропоткина, а в расположенном поблизости от него, на той же улице в доме номер двадцать один, Втором музее новой западной живописи.

Этот блестящий, новый, солидный двухэтажный дом принадлежал до революции миллионеру И. А. Морозову, собирателю произведений новой французской и, вообще, западноевропейской живописи. Его-то коллекция картин и послужила основой собрания Второго музея новой западной живописи. В нижнем этаже бывшего морозовского особняка имелась довольно просторная комната, употреблявшаяся, говорят, когда-то для хранения драгоценностей и оборудованная в виде несгораемой кладовой. Не говоря о мощных каменных стенах и бетонированном сводчатом потолке, комната снабжена была двумя небольшими окнами с железными решетками, с толстыми металлическими огнеупорными, устроенными по системе несгораемых шкафов внутренними ставнями и такой же двустворчатой дверью. Дверь замыкалась шестью внутренними замками, отпиранными и запирающимися шестью разными ключами в особой, секретной последовательности.

После бегства Морозова из СССР кладовая осталась закрытой. Ключей не было. Попытки взломать дверь ни к чему не привели. Тогда разобрана была

выходившая из соседней комнаты в кладовую печь, и образовавшееся отверстие дало возможность проникнуть в кладовую. И лишь после этого, уже изнутри, вскрыта была с помощью паяльных приборов огнеупорная дверь: разворочена в нескольких местах внутренняя металлическая стенка двери и вырезаны замки. С дырами, окруженными стальными лохмотьями, дверь походила теперь на бумажный экран, прорванный в нескольких местах ударами кулака...

В этом печальном состоянии я увидел однажды кладовую при посещении здания Второго музея новой западной живописи. Музей определенно не нуждался в кладовой, да и пользоваться ею было нельзя, поскольку развороченные половинки двери стояли нараспашку, а замки и ключи отсутствовали.

„А что, если исправить дверь, возобновить замки и изготовить новые ключи, — нельзя ли тогда использовать кладовую для хранения наших, особо ценных музейных экспонатов, и в частности... рукописей Толстого?“ — пришло мне в голову. И я ответил себе в душе: надо попытаться. Эту мысль горячо поддержал мой тогдашний помощник по заведованию музеем М. О. Хорош.

А нужно признаться, что было одно обстоятельство, которое я скрывал от других и рад был бы скрыть от самого себя: дом номер одиннадцать на улице Кропоткина, занятый нами с благословения Отдела по делам музеев под Толстовский музей, оказался, как мы это выяснили уже после занятия его, не каменным, а деревянным. Это один из типичных ампирических особняков старого времени, которые тщательно отделывались, штукатурились и украшались архитекторами как каменные, будучи деревянными.



М. В. Нестеров. Автопортрет. 1915.

Менять особняк было уже не на что. Все подходящие здания были после переезда Советского правительства из Петрограда в Москву уже заняты другими учреждениями. И мы стали перед вопросом: где же хранить рукописи Толстого? В деревянном здании, хоть и находящемся в двух шагах от пожарной части, хранить их нельзя.

И тут как раз попадает на глаза разрушенная „несгораемая кладовая“ в здании Второго музея новой западной живописи.

Коротко говоря, в Отделе по делам музеев возбужден был Толстовским музеем вопрос о ремонте несгораемой кладовой в доме номер одиннадцать на улице Кропоткина и о передаче ее нашему музею. Отношение Отдела к вопросу оказалось положительным, Наркомпросом отпущена была особая сумма на ремонт кладовой и, главным образом, двери в нее. Обе половинки изуродованной двери сняты были с петель, отправлены в специальную мастерскую — и дверь, включая замки, была полностью восстановлена, снова получены были шесть ключей, заново сложена печь, отопившая кладовую, и кладовая снова стала нормально функционировать. В ней Отделом по делам музеев устроено было хранилище рукописей Толстого, входящее в состав Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве. В 1928 году в несгораемую кладовую при Музее Толстого переведены были, на основании постановления правительства, за немногими исключениями, рукописи Л. Н. Толстого из всех других музеев СССР. Не будь кладовой, сосредоточение рукописей в музее Толстого оказалось бы невозможным.

Так вот этой кладовой заинтересовался М. В. Нестеров.

Конечно, формально я не имел права принимать для хранения в кладовой посторонние для музея предметы от частного лица. Но надо иметь в виду, что в те пореволюционные годы музеи вообще — или, может быть, только наш, Толстовский музей — не были излишне обременены формальными строгостями. Достаточно сказать, что в музее, экспонаты которого заняли около десяти комнат, не существовало... инвентарной описи. Все основано было (пока!) на доверии. И все отлично и успешно развивалось, без каких бы то ни было потерь из числа принадлежавших музею предметов, книг, рукописей или фотографий.

Картина М. В. Нестерова, в огромном рулоне, привезена была на Кропоткинскую, двадцать один, самим художником — невысоким, коренастым и, скорей, худощавым пожилым человеком, с небольшой бородкой, с серьезным и в то же время сдержанно-приветливым лицом. Помогал Нестерову его ученик, приезжавший в музей за несколько дней до того для предварительных переговоров (сейчас думаю: не был ли это один из братьев Кориных, которые как раз в ту пору были очень близки с Нестеровым?).

Михаил Васильевич благодарил меня за согласие поместить картину в негоряемой кладовой музея, выражал, как бы извиняясь за свою просьбу, уверенность, что картине, собственно, ровно ничего не грозило, но...

— Знаете, время беспокойное, переходное. Мало ли что может быть! Одному картина понравится, другому не понравится. И если можно предпринять что-то для сохранения картины, то почему же не предпринять?.. А вы видите: холст огромный, и работа над ним была ужасная!..

— А как называется ваша картина?

— Называется-то? „Пойдем за ним!“... Там изображен мальчик, дитя, и все идут за ним... Оттого и такое название. А вы хотите видеть картину?

— Да нет, зачем же! Она так хорошо упакована, что жалко нарушать упаковку.

— Но я вам потом покажу ее,— говорил художник.— Обязательно покажу!.. А пока... может быть, и в самом деле оставить ее в этом, упакованном виде?

— Пожалуйста, пожалуйста! Как вам удобнее!.. Вот, может быть, в этот ящик и положить ее?..

От „морозовских“ времен в одном из углов кладовой оставался и стоял огромный сундук, не менее трех метров в длину и полутора метров в высоту. В сундуке хранились когда-то ковры и шелковые гардины, часть этого добра даже найдена была нами в сундуке и употреблена на изготовление гардин на двери в залах музея. В этот-то сундук и уложен был тут же, в присутствии Нестерова, рулон с его картиной. А затем крышка сундука захлопнулась, шесть ключей намертво замкнули двустворчатую дверь негсгораемой кладовой — и мы покинули морозовский особняк. Картина хранилась здесь до моего отъезда из Москвы в 1923 году.

На почве общей заботы о картине мы познакомились с М. В. Нестеровым поближе. Он с интересом и вниманием относился к моей работе, музейной и общественной. Однажды, уже весной, зайдя в Толстовский музей и с интересом осмотрев его, Михаил Васильевич пригласил меня и М. О. Хороша на чашку чая, вечером того же дня.

М. В. Нестеров квартировал в многоэтажном новом доме номер сорок три на Сивцевом Вражке. Поды-

маясь на третий этаж мимо массивной металлической коробки не действовавшего тогда лифта, я как-то даже не верил, что иду к Нестерову: мне казалось прямо чем-то ненормальным, что такой тонкий изобразитель русской природы, любитель старины и поэт церковной легенды может квартировать в таком прозаическом, ультрагородском доме и работать в подобной архиурбанистической обстановке.

Но квартира Нестерова оказалась сравнительно небольшой и такой уютной, любезные хозяева — художник и его супруга — были так милы и совершенно по-русски гостеприимны, что первоначальное несколько неприятное впечатление от дома, где жил художник, тотчас растаяло бесследно.

В гостиной-столовой, стены которой скупо украшены были немногими работами Нестерова, был сервирован чай. И, как это и полагалось, чай оказался, собственно, только необходимым вступлением к бесконечной оживленной беседе. Нестеров интересовался Толстым, Толстовским музеем, жизнью друзей и единомышленников Толстого — мы, в свою очередь, интересовались художественными достижениями Михаила Васильевича, его последними работами.

Нестеров сообщил, что два года провел на Кавказе, долго болел и только теперь начинает понемногу устраиваться в Москве и заниматься живописью.

— Но я покажу вам кое-что из своих старых работ, которых вы не могли видеть, — заявил он и показал нам ряд холстов, то принося их из соседней комнаты, то с таинственным видом вытягивая из-за спинок дивана и кресел.

К работам этим принадлежали между прочим большой портрет дочери, портрет жены, а также особенно

поразивший меня и никогда до тех пор не выставлявшийся портрет профессора-протоиерея Сергея Николаевича Булгакова и исследователя Гегеля профессора И. А. Ильина. Конечно, лица эти не могут интересовать современного советского зрителя, но как художественное произведение портрет их едва ли не стоит на уровне позднейших принадлежащих Нестерову замечательных портретов деятелей советской культуры. Профессора изображены идущими по полю в вечернюю пору, рядом, со склоненными головами, без шляп... На Сергее Николаевиче (которого я знал лично) — белая ряса... Его простое русское лицо глубоко сосредоточенно, задумчиво... Одна-две пряди длинных волос отбились от гладкой „поповской“ прически... Нечего и говорить, что изображение его отличалось безусловным сходством, и внешним, и внутренним.

Михаил Васильевич вспоминал, как он в 1907 году писал портрет Л. Н. Толстого в Ясной Поляне. У него сохранилось лучшее воспоминание о личности писателя.

— Любвеобильный, добрый человек, который желал добра людям,— говорил Нестеров о Толстом.— Вот окружение-то его, пожалуй, не стояло на надлежащей высоте!.. Лев Николаевич охотно позировал мне, но все же уставал, и я просил его врача Душана Петровича Маковицкого попозировать мне вместо Льва Николаевича. Надел я на него светло-синюю блузу Толстого, поставил под деревьями, придал ему ту же позу, в какой начал писать Льва Николаевича... Сделал небольшой этюд, который потом очень помог мне... Да вот я покажу вам этот этюд!

Нестеров выходит на минуту из комнаты и возвращается с небольшим, продолговатым этюдом масляными красками. Это — поколенное, надо сказать, очень

похожее изображение Душана Петровича, с заложенными назад руками: лицо — лицо Душана, сосредоточенное и почти мертвое в своей замкнутости, как это и бывало на самом деле.

— Я это приготовил для вас, Валентин Федорович! — неожиданно произнес Нестеров, протягивая мне этюд. — Возьмите, возьмите! — продолжал он, отстраняя мои протесты. — На память. . .

„На память“, конечно, нельзя было не взять.

Прошу Михаила Васильевича о дарственной надписи на обороте.

Он садится и пишет:

„Валентину Федоровичу Булгакову  
на память от

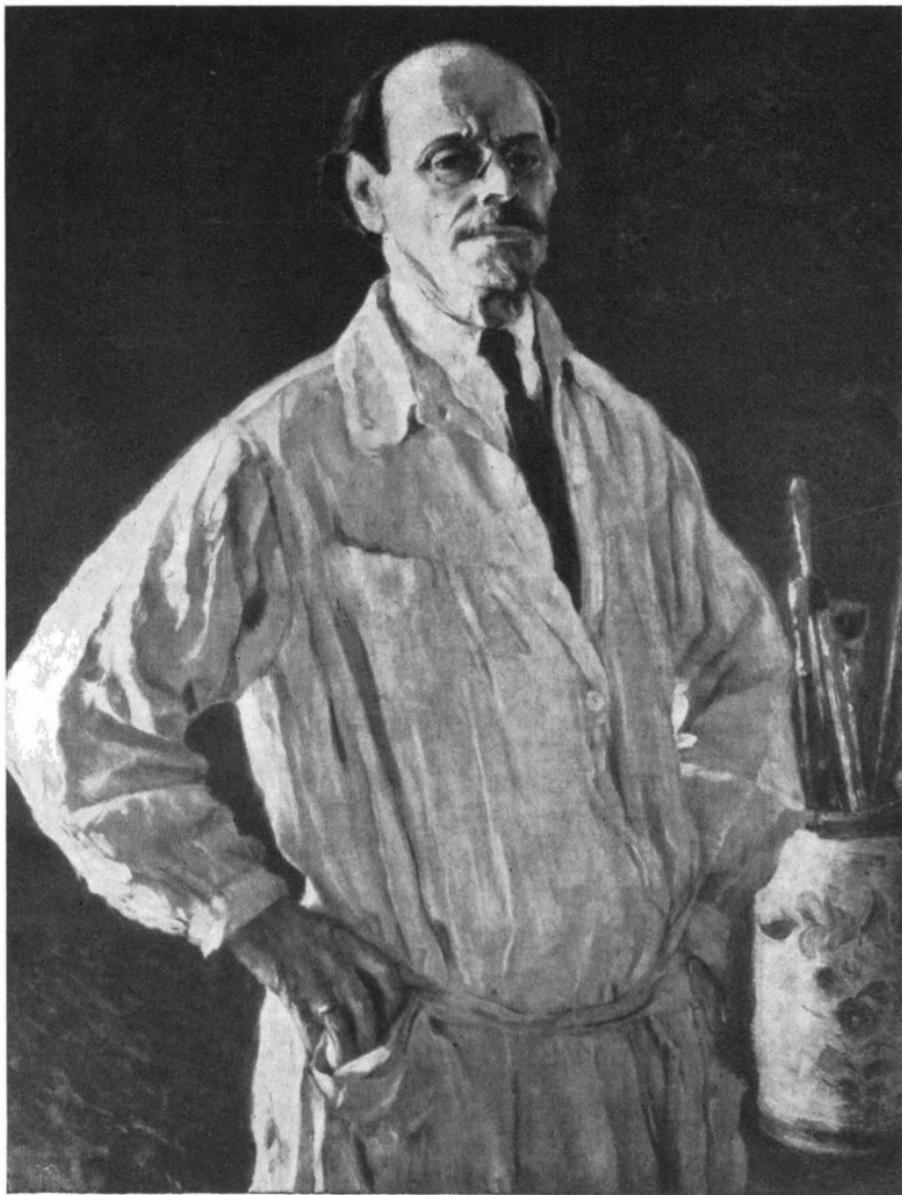
М. Нестерова.

1922 г. Май.

Этюд с Душана Петровича Маковицкого для портрета Л. Н. Толстого, писан в „Ясной Поляне“ 1907 г.“

Так я стал собственником этюда Нестерова. (Сейчас этюд этот принадлежит яснополянскому музею.)

Но насколько безусловно для меня сходство изображения Д. П. Маковицкого на этом этюде с оригиналом, настолько в большом нестеровском портрете Толстого что-то мешает мне безусловно признать Льва Николаевича в изображенной на холсте фигуре спокойного, нормально упитанного, почтенного старца с клочковатыми бровями, слегка опирающегося на закинутую назад трость. Вот как раз этой статичности-то, этого буржуазного благообразия, пожалуй, в характере Толстого и не было.



М. В. Нестеров. Автопортрет. 1928.

В этот же вечер Михаил Васильевич сделал легкий набросок моей головы в своем альбоме. А через несколько дней, оставив у себя мой альбом, вернул мне его украшенным чисто „нестеровским“ (как тогда говорили) рисунком идущей, склонив голову, по берегу речки русской женщины со строгим, одухотворенным лицом, одетой в длинное черное платье, с черным полумонашеским платком со светлой оторочкой на голове. За речкой — лесок, елочки по холму... На первом плане — деревцо с поблекшей листвой... Сухая трава... Грусть, грусть и грусть!..

Эти образы старой, патриархальной, церковной, монастырской Руси долго еще привлекали Нестерова, пока не наступила вторая, более плодотворная половина его деятельности как советского портретиста, запечатлевшего на холсте образы целого ряда выдающихся современных деятелей.

Упомяну еще об одном, не заслуженном мною, знаке внимания со стороны замечательного художника. В связи с окончанием работ по воссозданию Государственного музея Л. Н. Толстого в новом помещении и по реставрации и открытию для публики Дома-музея Л. Н. Толстого в Хамовниках мною получен был адрес от представителей московского культурного и, если можно так выразиться, толстовского мира (членов семьи, друзей и единомышленников Льва Николаевича). Первая страница этого адреса оказалась украшенной прекрасной акварелью М. В. Нестерова „Л. Н. Толстой с бороной“ (не „Л. Н. Толстой за сохой“, как у Репина, а именно — с бороной). На рисунке — кочковатая пашня, за которой виднеется только что, по-весеннему покрывшийся свежей листвой лес. Гнедая лошадка тащит борону, старик Толстой держит

вожи в руках. Весь рисунок — живой: свежевзрытая земля пахнет, лес сияет, точно омытый недавно пронесшимся дождем, фигура писателя-землепашца полна значительности... Конечно, я был глубоко признателен Михаилу Васильевичу за его доброту.

В марте 1923 года я надолго покидал Москву. Явилась необходимость, передавая управление Музеем Толстого другому лицу, вернуть Нестерову его картину, хранившуюся в кладовой музея. Михаил Васильевич явился за картиной лично в сопровождении того же его друга-ученика, с помощью которого картина была в свое время доставлена в здание Второго музея новой западной живописи.

Открываем шестью ключами дверь кладовой. Зажигаем электричество. Подымаем крышку гигантского сундука: картина лежит на месте. Тут Нестеров решил развернуть картину, с тем чтобы, во-первых, посмотреть, как она сохранилась, а во-вторых, показать ее мне.

Огромный холст разматывается и раскладывается по полу кладовой. Картина ярко освещена электричеством.

Тут я убедился, как крепка была приверженность Нестерова к прошлому, к старине, ко всему тому, что славянофильствующие консервативные круги вкладывали в понятие „матушка святая Русь“.

Картина, являвшаяся великолепным, многотрудным и даже, можно сказать, вдохновенным нестеровским созданием, представляла из себя не что иное, как пышный апофеоз старой, ушедшей в прошлое, церковной и монархической Руси. Когда она была написана, я не знаю, не спросил. Но, по-видимому, еще задолго до Октябрьской революции.

По берегу большой реки, вроде Волги, медленно движется огромное шествие. Впереди, уходя в левый край картины, выступает прелестный, „нестеровский“, стриженный в кружок тонколицый русский мальчик типа „отрока Варфоломея“, кажется, с иконой в руках. А за ним, на некотором расстоянии, тяжелой лавой движется толпа. В центре ее — символическая фигура древнего русского царя в золотом парчовом одеянии, в бармах и в шапке Мономаха. За ним и рядом с ним следуют патриархи, митрополиты, воины, начиная чуть ли не с Дмитрия Донского...

Тут уже вся хронология перемешивается. Вместе с Дмитрием Донским и Сергием Радонежским показаны древние монахи, игумены и отшельники, а рядом с ними — современные раненые „солдатики“ и экстаические сестры милосердия. Мало того, в толпе, шествующей за царем, можно найти очень похожие и тщательно выписанные индивидуальные фигуры Льва Толстого, Достоевского и Владимира Соловьева.

Короче, тут представлен был, по мысли художника, весь духовный мир, вся духовная мощь старой России. И все двигалось по берегу реки, медленно и торжественно, вслед за мальчиком, который вел толпу к какой-то, очевидно ему одному известной, возвышенной цели.

Напомню, что называлась картина „Пойдем за ним!“

Конечно, идея ее была смутной, сложной и глубоко противоречивой.

Если Лев Толстой и являлся, несомненно, физическим „ингредиентом“ старой, монархической России, то ведь его духовный мир был ей глубоко чужд, и он мог быть изображен на картине только как в зры-

ватель этой изживавшей себя и уже близившейся в его время к банкротству старой России и никак не мог фигурировать в качестве мыслителя, смиренно следующего за монархом. Если же забыть, собственно, о монархе, поставленном во главе шестивия, а иметь в виду лишь общую историю, культуру и духовную жизнь России, то на картине не хватало и многих других, ценных как символы фигур. Почему, например, не видно было рядом с Толстым и Достоевским Чернышевского, Каляева и Веры Фигнер? Духовная жизнь движущегося вперед, к какому-то высокому идеалу, народа представлена была на картине, во всяком случае, неполно и односторонне.

А главное, где это были в нашей истории цари, готовые, выполняя призыв „пойдем за ним!“, шествовать за нежным нестеровским крестьянским мальчиком куда-то в неопределенном направлении? Уж не на глупенького ли Федора Иоанновича, воскрешенного для нас Москвиным, рассчитывал художник? А кого же из монархов он мог еще иметь в виду? Царей Иванов? Царей Александров? Царей Николаев? Но ведь вся их деятельность, напротив, к тому-то, главным образом, и сводилась, чтобы по возможности защититься от симпатичных крестьянских мальчиков, чтобы не дать проснуться этим мальчикам, не дать проснуться и восстать против царского гнета!..

Нет, идея этой большой картины была определено ошибочна и, что называется, за волосы притянута. Никогда ни старая Русь, ни позднейшая Россия не были едиными, но всегда делились на разные классы, между которыми шла борьба, а царь возглавлял только ту партию благополучных и сильных, которой принадлежала власть.

Если же в истории России, в истории русской культуры и попадались элементы, готовые подлинно „идти за ним“, за ведущим к идеалу светлой, братской жизни чистым, беспорочным дитятей, то всегда это были только слабые струйки, не сливавшиеся с общей жизнью и обычно иссякавшие и иссыхавшие под мощным давлением грубого, нерассуждавшего насилия.

Жаль было мастерства Нестерова, затраченного на сентиментальный и полный сомнительного пафоса холст, отнюдь не вызывавший того умиленно-восторженного настроения, какое, очевидно, вкладывал или хотел вложить в него художник. Мальчик уводил из жизни эту обветшалую и обанкротившуюся на наших глазах старую, монархическую Русь.

Показавши картину, М. В. Нестеров и его помощник снова скатали ее в рулон, погрузили на ручные санки и увезли. Совершенно не знаю судьбы этого грандиозного по размерам, яркого по выполнению и столь ненадежного по мысли произведения.

Я ехал в Прагу, в Чехословакию. При последнем свидании (я заходил проститься к художнику) Михаил Васильевич просил меня передать от него особый привет проживавшей в чешской столице его хорошей старой знакомой бывшей княгине Наталии Григорьевне Яшвилъ, вдове киевского помещика и заводчика.

— Это замечательный человек! — говорил Нестеров. — Человек большой, высокой души и крепкого, независимого, как адамант, нравственного характера. Я когда-то писал ее портрет в Киеве. Правда, давно это было, в тысяча девятьсот пятом году! Теперь она, должно быть, старушка, а тогда была в полном цвету: красавица, представительная, властная!.. Она прекрасно вела свое имение, выстроила там великолепную

школу, устроила мастерскую вышивок... Интересовалась искусством и сама занималась немного живописью... Пожалуйста, передайте ей мой сердечный, дружеский привет!

— А где теперь находится старый портрет княгини? — спросил я.

— Не знаю! Не знаю, — отвечал Михаил Васильевич. — Возможно, затерялся, пропал.

Привет М. В. Нестерова Н. Г. Яшвиль, почтенной старой женщине, жившей с молодой дочерью, вдовой офицера, в Праге и занимавшейся иконописанием, я передал. Наталия Григорьевна Яшвиль, действительно, заметно выделялась среди русских женщин, которых можно было встретить в старом чешском городе. В течение ряда лет она была связана с Археологическим институтом имени академика Кондакова. О Нестерове вспоминала с большой теплотой.

Однако насчет портрета бывшей княгини М. В. Нестеров ошибся: портрет не затерялся. Он находится сейчас в Музее русского искусства в Киеве, где я его и видел в 1951 году. Портрет изображает Яшвиль на фоне раздольной краины, сравнительно молодой, нарядной дамой, в светлом летнем костюме и в широкополой шляпе с тюлем и перьями. Нельзя сказать, чтобы она была особенно красива, но смуглое лицо отражает и ум, и честную, но властную натуру, какой Наталия Григорьевна Яшвиль и была в действительности.

Портреты жены художника Екатерины Петровны, дочерей Ольги, Веры и Наталии, Н. Г. Яшвиль, Л. Н. Толстого и некоторые другие, относящиеся к первой половине художественной деятельности Нестерова, доказывают, во всяком случае, что портретист в нем всегда жил. Но только портретиста подавлял

в значительной степени изограф, иконописец, художник, растрачивавший свой труд и мастерство на воспроизведение легендарных или фантастических образов из мира церковного, религиозного. Мне случилось видеть работы Нестерова во Владимирском соборе в Киеве, в „щусевской“ церкви в бывшей Марфо-Мариинской обители в Москве (где помещается сейчас замечательная реставрационная мастерская Министерства культуры), и я не могу подавить в себе чувства, что все это — только какая-то игра, игра в театр, далекая от жизни и чуждая ей. Другое дело — фрески Джотто во Флоренции или живопись Рублева в загорских и владимирских соборах. Там великие деятели искусства, создававшие изображения святых, действительно верили в этих святых, верили в церковный авторитет, находились всецело под властью этого авторитета, церковное мировоззрение жило и в них самих, и в тех, кто любовался их творчеством. А как должен чувствовать себя современный изограф — Нестеров или Виктор Васнецов, так же, как и Нестеров, украшавший своей живописью стены Владимирского собора в Киеве? Они трудились над воплощением мертвого, умершего, отошедшего в прошлое идеала.

В 1910 году, при мне, дочь Л. Н. Толстого Татьяна Львовна рассказала отцу, что когда Виктор Михайлович Васнецов написал во Владимирском соборе свой огромный запрестольный образ богородицы, то он, глядя на него, все восклицал:

— Честное слово, я в нее верю!

Но этому „честному слову“ не поверил Лев Толстой.

— Ясное дело, что он вовсе в нее не верил,— говорил он, смеясь.

Какая же цена этому ненатуральному, надуманному, не связанному с жизнью и стоящему вне жизни искусству?

Нестеров, по-видимому, и сам чувствовал, что цена небольшая.

В 1940 году он каялся перед С. Н. Дурылиным, что слишком много времени — двадцать два года — отдал работе в церквах и соборах.

— Хорошо еще, что я взялся за ум — отказался от соборов в Глухове и Варшаве, — говорил он. — Хорошо бы я там был! Всего бы себя там похоронил, со всеми потрохами!<sup>1</sup>

И еще раньше в письме к одному из друзей высказывал жестокую догадку, что, быть может, церковные образа и впрямь его „съели“.

„...Быть может, мое „призвание“ не образа, а картины — живые люди, живая природа, пропущенная через мое чувство, словом, поэтизированный реализм“<sup>2</sup>, — писал он.

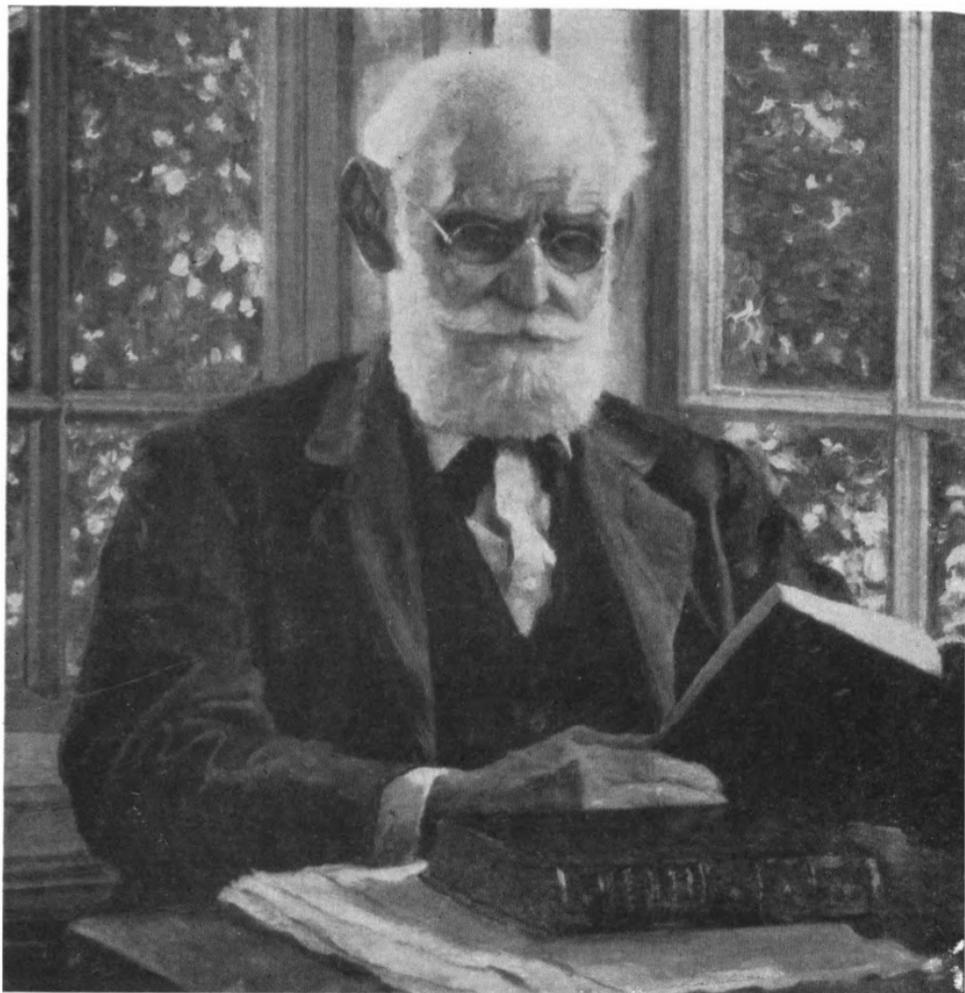
И во второй половине жизни он пошел именно по пути „поэтизированного реализма“.

Как известно, в 30-х и в начале 40-х годов Нестеровым была создана целая портретная галерея советских деятелей. Им написаны были замечательные и в чисто живописном отношении и по глубине психологической характеристики портреты: И. П. Павлова, профессора А. Н. Северцева, О. Ю. Шмидта, художников братьев Павла и Александра Кориных, скульптора В. И. Мухиной, архитектора А. В. Щусева,

---

<sup>1</sup> С. Н. Дурылин. Нестеров-портретист. М. — Л., „Искусство“, 1949, стр. 37.

<sup>2</sup> Там же.



М. В. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1930.

скульптора И. Д. Шадра, певицы К. Г. Держинской, художницы Е. С. Кругликовой и другие.

В качестве творца этой портретной галереи Нестеров продолжил славную традицию русских портретистов: Боровиковского, Кипренского, Брюллова, Перова, Крамского, Репина, Серова.

Помню, первым из нестеровских портретов советского периода я увидел в Советском павильоне на Всемирной выставке в Париже в 1937 году только что написанный в уголку колтушевской террасы, между двух окон со свежей зеленью за ними, первый из двух портретов академика И. П. Павлова — за чтением. Портрет поражал своим звучным мажором, естественной выразительностью, каким-то молодым блеском замечательной живописи. Он решительно выделялся на фоне всех других экспонатов. Просто трудно было оторваться от наслаждения созерцать это выдающееся творение уже состарившегося мастера, где дарование, казалось, не только не утратило, но приобрело новую, чисто юную, свежую мощь.

Чрезвычайно интересна и поучительна история работы М. В. Нестерова над портретом лица, которое я особенно хорошо знал, — я имею в виду В. Г. Черткова, друга Л. Н. Толстого (портрет писался в 1935 году). Интересна эта история по тому беспримерному давлению на художника, с целью внушить ему определенную трактовку изображаемого лица, которое оказывалось окружением В. Г. Черткова, и поучительна по той твердости и художественной добросовестности, с какими М. В. Нестеров упорно отклонял все попытки повлиять на него и увести его от собственного, самостоятельного понимания модели. Тут буквально стоял вопрос о том, быть или не быть художнику самим



М. В. Нестеров. Портрет В. Г. Черкова. 1935.

собой! И Нестеров бескомпромиссно защищал и защитил свое право изобразить Черткова таким, каким он его видел.

Вся эта, в некоторых своих частях прямо потрясающая, история изложена в книге профессора С. Н. Дурьлина „Нестеров-портретист“, причем автор опирался главным образом на записку друга и бывшего секретаря Черткова А. П. Сергеенко<sup>1</sup>. Стоит припомнить эту поучительную историю.

Как только художник прибыл в Лефортово, где проживал в доме сына восьмидесятилетний и уже больной, разбитый параличом В. Г. Чертков, Нестерову „приветливо и почтительно подсказали тот образ, который желали увидеть на портрете“: ему намеренно показали его же рисунок — иллюстрацию к рассказу Л. Н. Толстого „Три старца“. Однако Нестеров отвернулся от рисунка.

„Я даже не был тактичен, — признается Сергеенко, — я даже сказал Михаилу Васильевичу, что хотелось бы видеть старца. . . А он ответил что-то вроде: „Не суйтесь не в свое дело!“

Когда лицо и фигура Черткова стали выделяться на холсте, близкие Владимира Григорьевича заволновались. „Художнику указывали, что возраст и внутренняя работа над собой изменили характер Черткова. Он сознавал в себе недостаток — властность, и поборол его.

На это Нестеров рассказал Сергеенко, как Чертков в Кисловодске хотел его обратить в свою веру: „Но не на такого напал! Этого он мне не простит

---

<sup>1</sup> См: С. Н. Д у р ы л и н. Нестеров-портретист. М. - Л., „Искусство“, 1949, стр. 191—194.

никогда. Чертков — он нетерпимый. Он — крутой и властный“.

Сергеенко в ответ говорил о теперешней мягкости Черткова.

— А я, — с резким ударением на „я“ отвечал Нестеров, — понимаю Черткова так!

„Мы сказали, — вспоминает Сергеенко, — Михаил Васильевич, это у вас Иоанн Грозный.

А он:

— А он такой и есть. Силища!“

Когда стало обнаруживаться жестокое выражение лица на портрете, Черткова это стало смущать. „Он попросил принести свои последние фотографии и показывал их Нестерову, желая убедить его, что на них он похож больше, чем на портрете.

Но, — пишет Дурыйин, — Нестеров был непреклонен. Он делал не красочный снимок с расслабленного старика, желающего перед смертью быть мягким и добрым со всеми, — он писал портрет с В. Г. Черткова“.

По словам А. П. Сергеенко, на последнем сеансе Нестеров чрезвычайно удлинил кресло и вместе с тем удлинил руку Черткова.

Сергеенко спросил:

— Почему это?

Михаил Васильевич ответил:

— А так это нужно.

— У Владимира Григорьевича серые глаза, — продолжал высказывать свои соображения Сергеенко. — А они написаны синими. Отчего это?

Ответ Нестерова был:

— А я их вижу синими.

Должно быть, не очень легко чувствовал себя выдающийся художник в этой атмосфере неуместных,

настойчивых, а часто и некомпетентных вопросов и требований.

Вот что записал еще С. Н. Дурылин уже после смерти В. Г. Черткова, со слов самого М. В. Нестерова, о пережитом в доме Чертковых:

„Когда портрет был окончен, Чертков обратился к Михаилу Васильевичу с просьбой написать на его лице слезу.

Давнему последователю учения о самосовершенствовании и о непротивлении хотелось, чтобы на лице его были умиление и благодать.

Нестеров отвечал:

— Я не видел у вас никакой слезы, видел только, как вы плакали при чтении „Ивана Ильича“. Но это другое дело. А чего не видал, того я не могу написать“.

Через много дней, когда портрет был уже приобретен Третьяковской галереей, к Нестерову обратился А. П. Сергеенко с той же просьбой Черткова — „дать на портрете слезу“, по выражению Нестерова.

— Не могу, — отвечал М. В., — портрет — собственность галереи. Я не имею права ничего менять в нем.

— Ну, тогда напишите для бати (домашнее имя Черткова. — В. Б.) копию — вот такую, небольшую (показал рукой) — и со слезой.

— И этого не могу! Что написал, то написал.

Так притязания близких В. Г. Черткова окончились ничем. Притязания эти были настолько неосновательны и неожиданны, что смутили и добросовестнейшего биографа Нестерова С. Н. Дурылина. Не желая, видимо, ни портить отношений с давно знакомым ему домом В. Г. Черткова, ни обижать М. В. Нестерова, Дурылин принужден был спрятаться за придуманную им теорию о том, что художник, очевидно,

хотел показать в Черткове человека сильной воли, бывшего военного, гвардейца, „потомка властных бар“, безответно распоряжавшихся судьбами тысяч крепостных душ, человека, скрывающего под блузой толстовца „гордую родовитость“ и „вельможную статью“, человека, носящего в себе „веками окрепшую властность“, не истребленную никаким „непротивлением“ и не усмиренную никаким „безубойным питанием“. Порвав с придворным кругом и „не противясь злу“, Чертков на деле яро боролся с царским правительством и с православной церковью“. Таким его и изобразил Нестеров. Чертков сравнивается даже в книге Дурылина со „старообрядческим архиереем“, — сравнение, которое едва ли может почитаться особо лестным для последователя Л. Н. Толстого.

И в то же время С. Н. Дурылин обнаружил что-то „ястребиное“ во взоре Черткова и обратил особое внимание на то, что и руки Черткова на портрете говорят все о том же — о врожденной властности. . .

Так или иначе, Дурылин должен был признать, что Нестеров „не изменил ни иоты“ в портрете под чужими влияниями, „полностью отстояв и запечатлев тот образ, который считал истинным и реальным“.

Портрет, конечно, стоит на высоте в смысле сходства с оригиналом. Он показывает Черткова таким, каким он был на самом деле. Но надо было быть гением, как Нестеров, чтобы безбоязненно и смело вскрыть то, что в течение долгих лет пряталось под вывеской „толстовства“.

Я признаю все заслуги В. Г. Черткова как друга и помощника Л. Н. Толстого, как издателя и как общественного деятеля, но, приходя в Третьяковскую галерею, невольно с внутренним трепетом и скрытым

ужасом вглядываюсь теперь в недобро затихшее, страшное второе лицо старика-деспота на портрете работы Нестерова, в это лицо с ястребиным носом, с тупым, упрямым лбом и с бездонной, глухой и темной пропастью в глазах... Вглядываюсь также в эти страшные руки с длинными, костлявыми пальцами, кажется недвусмысленно угрожающими всякому, кто только попробует встать поперек пути этого современного воплощения „старобрядческого архиерея“.

Все это правдиво изображенный Нестеровым старец годами переламывал в себе, но, кажется, так и не смог переломить.

Опасно для такого человека садиться и в плюшевое, полосатое, серо-зеленое кресло, в каком он изображен на портрете, и в кресло любого другого фасона перед художником-ясновидцем.

## БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Валентин Федорович Булгаков родился 13(25) ноября 1886 года в городе Кузнецке Томской губернии, в семье смотрителя училищ.

Еще будучи гимназистом, Булгаков увлекся литературой. Под руководством выдающегося русского путешественника, исследователя Сибири, Монголии и Китая этнографа Г. Н. Потанина он изучает местный фольклор. Русские и ойротские сказки, записанные Булгаковым-гимназистом, были опубликованы под редакцией Г. Н. Потанина в 1906 году в „Записках Краснодарского подотдела Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества“.

В эту же пору юный Булгаков сотрудничает в местных газетах. В частности, в 1904 году в литературном приложении к газете „Сибирская жизнь“ была помещена его большая статья „Ф. М. Достоевский в Кузнецке“.

После блестящего, с золотой медалью, окончания Томской гимназии Булгаков поступает в 1906 году на историко-филологический факультет Московского университета. Именно в это время у него возникает острый интерес к мировоззрению Л. Н. Толстого. В августе 1907 года Булгакову посчастливилось познакомиться с Л. Н. Толстым лично, после чего, в 1908 и 1909 годах, молодой филолог неоднократно посещал великого писателя, а в декабре 1909 года привез ему свою рукопись, являвшуюся систематическим изложением воззрений Толстого-мыслителя. Л. Н. Толстой не только одобрительно отнесся к этой работе Булгакова, но даже написал к ней предисловие. (Труд этот, однако, увидел свет только после Великой Октябрьской социалистической революции, в 1917 году.) Л. Н. Толстой направил Булгакова к своему единомышленнику В. Г. Черткову, занимавшемуся издательской деятельностью. Познакомившись с Булгаковым, Чертков рекомендовал его Л. Н. Толстому в качестве помощника, так как секретарь писателя Н. Н. Гусев, обвиненный в распространении произведений Толстого, запрещенных цензурой, в августе 1909 года был арестован и выслан из Ясной Поляны.

17 января 1910 года Булгаков стал личным секретарем великого русского писателя и оставался им до последнего дня жизни

Л. Н. Толстого в Ясной Поляне. Булгаков говорил, что был „совершенно счастлив получить возможность постоянной близости с человеком, к которому не мог относиться иначе, как с величайшим преклонением и любовью“. Молодому секретарю, хорошо знакомому с миропониманием Толстого, было поручено не только помогать вести обширнейшую переписку, а порой и отвечать от имени Л. Н. Толстого на множество писем, приходивших в Ясную Поляну со всех концов земли, но и участвовать вместе с Толстым в составлении его книги „Путь жизни“. Булгаков провел рядом с Л. Н. Толстым последний год его жизни, был непосредственным свидетелем сложной обстановки и тяжелых переживаний Толстого перед его уходом из Ясной Поляны. Высказывания гениального писателя, все свои наблюдения Булгаков, живший в это время то в Ясной Поляне, то в трех верстах от нее, на хуторе Черткова Телятинки, самым тщательным образом записывал в свой дневник. Этот дневник под названием „У Толстого в последний год его жизни“ вскоре после смерти Л. Н. Толстого, в 1911 году, был опубликован, а затем многократно переиздавался, что свидетельствует о неослабевающем интересе читателей к этому правдивому документу. Дневник Булгакова был переведен также на чешский, немецкий, итальянский и другие иностранные языки.

В 1911 году вышла в свет другая книга Булгакова — „Жизнепонимание Л. Н. Толстого в письмах его секретаря“.

После смерти Л. Н. Толстого Булгаков в течение 1912—1916 годов работает над описанием библиотеки великого писателя в Ясной Поляне. В 1914 году Булгаков, обвиненный в составлении и распространении воззвания против войны, был арестован и провел больше года в тульской тюрьме. Статья Булгакова — воззвание против войны была опубликована только в 1917 году. В это время Булгаков редактирует „Серию сочинений Л. Н. Толстого, запрещенных цензурой“, а в 1920 году, вместе с А. П. Сергеевко, — журнал „Истинная свобода“.

В период с 1916 по 1923 год Булгаков был помощником хранителя, а затем заведующим Музеем Л. Н. Толстого в Москве. При его активном участии в 1921 году был реставрирован и открыт как музей дом Л. Н. Толстого в Хамовниках. С 1922 года Булгаков сотрудничал также в Музее А. П. Чехова, Музее-квартире А. Н. Скрябина, Доме-музее П. И. Чайковского и в других мемориальных музеях.

В 1923 году Булгаков с семьей выезжает в Чехословакию. Здесь он продолжает свою литературную деятельность. В 1924 го-

ду в сборнике „На чужой стороне“ (Прага) были опубликованы дополнения к дневнику Булгакова, а четыре года спустя они вышли отдельным изданием („Трагедия Толстого“). Кроме того, Булгаковым были написаны воспоминания о Февральской революции („Революция на автомобилях“), книги „Толстой-моралист“, „В доме великого Толстого“, „Памяти доктора Д. Маковицкого“, „В осиротелой Ясной Поляне“, „Русское искусство за рубежом“ и другие. Помимо этого, в Чехословакии Булгаков преподает русский язык, занимается переводами, читает лекции о Толстом. С лекциями о Толстом он выезжает также в Австрию, Болгарию, Германию, Швейцарию, Югославию. Здесь он собирает, кроме того, различные материалы о Толстом и пересылает их в Москву, в Музей Л. Н. Толстого.

В 1934 году Булгаков организует близ Праги, в Збраславе, Русский культурно-исторический музей, собирает предметы русской старины, рукописи и книги русских писателей, произведения русских художников, фотографии деятелей русской культуры, с тем чтобы затем образовавшуюся коллекцию перевезти на Родину. (Коллекция Русского культурно-исторического музея — более полутора ста картин, рукописи, фотографии и книги — впоследствии была распределена между Государственной Третьяковской галереей, Государственным Историческим музеем и Центральным театральным музеем имени А. А. Бахрушина в Москве).

Ко времени пребывания Булгакова за границей относится его знакомство с Р. Ролланом и Р. Тагором и переписка с А. Эйнштейном.

22 июня 1941 года, в день нападения фашистской Германии на Советский Союз, гестаповцы арестовали Булгакова, как советского гражданина и антимилитариста. После тюремного заключения в Праге он был переведен в лагерь для интернированных советских граждан близ города Вейссенбург, где и пробыл до весны 1945 года.

После освобождения, с осени 1945 года, Булгаков является редактором „Советского бюллетеня“ в Праге и преподавателем в советской школе-десятилетке.

В 1948 году Булгаков с семьей возвратился на Родину. Здесь он становится вначале научным сотрудником, а затем хранителем яснополянского Дома-музея Л. Н. Толстого, где проводит большую реставрационную работу. Одновременно Булгаков выступает в Туле, Орле, Курске и других городах со своими воспоминаниями о Л. Н. Толстом и публикует в журналах воспоминания

о своих встречах с русскими художниками. По возвращении на Родину Булгаков завершил свой большой труд — составление „Словаря русских зарубежных писателей“.

В 1958 году Булгаков был принят в члены Союза писателей СССР, а в 1965 году был избран членом ревизионной комиссии правления Союза писателей РСФСР.

Выйдя в 1959 году на пенсию, Булгаков продолжал работать в Ясной Поляне над большой рукописью — своими воспоминаниями, озаглавленными им „Как прожита жизнь“.

22 сентября 1966 года Валентин Федорович Булгаков скончался.

*Э. Милина*