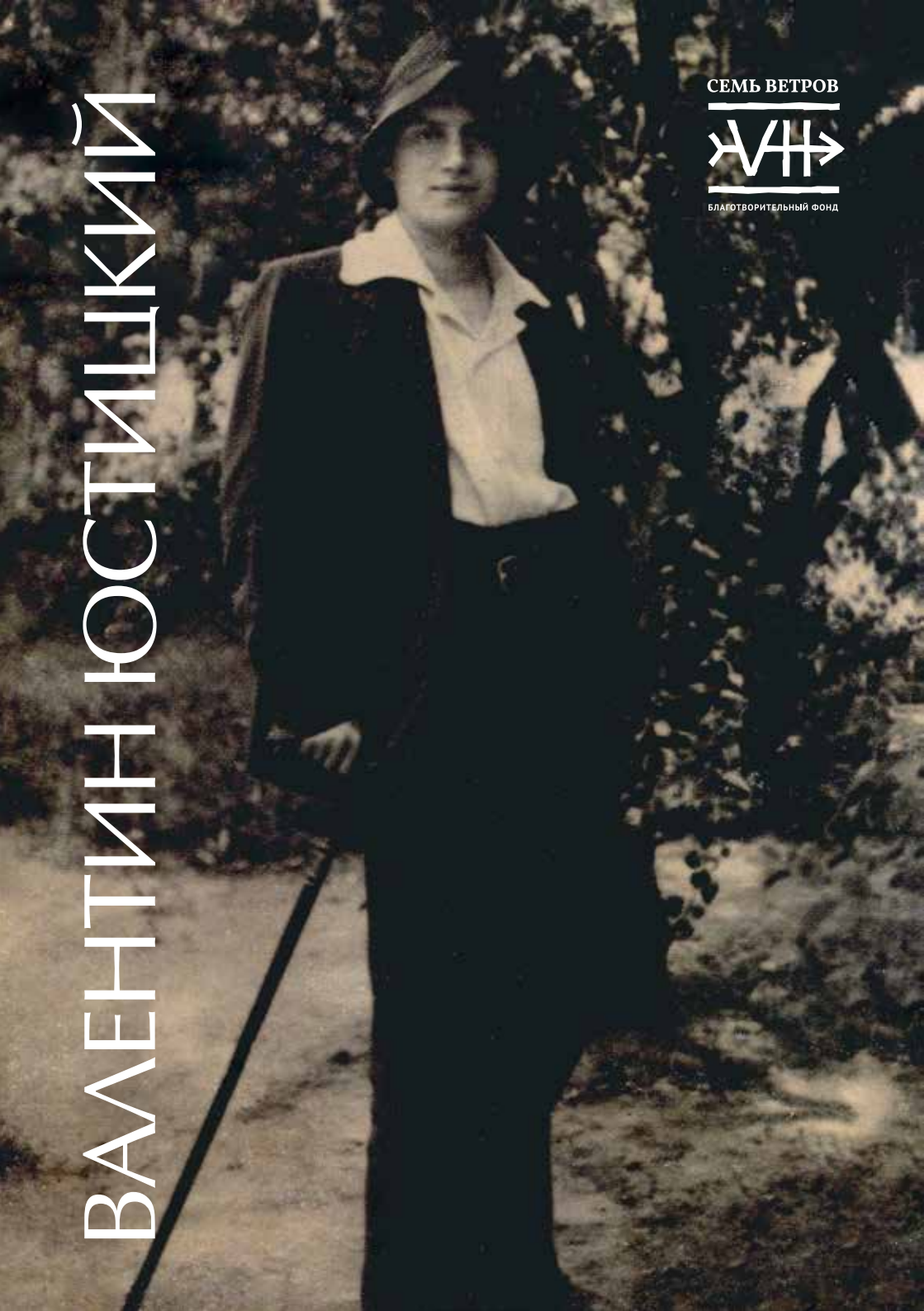


ВАЛЕНТИН ЮСТИЦКИЙ

СЕМЬ ВЕТРОВ



БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД



«Я не жевал,
а глотал жизнь,
делал я это
с огромной быстротой
и какой-то
особенной жадностью»

В. Юстицкий



«Примите новую страницу, вы юноши и вы девицы...»
А. С. Пушкин

Имя Валентина Юстицкого относительно недавно возникло из небытия. Недовысказанный, недореализованный, непонятый в полной мере в пору своих исканий и метаний художник, напряженная творческая жизнь которого была насильственно

прервана арестом 1937 года. Известна малая часть его обширного наследия, многие работы не датированы, что затрудняет периодизацию его стилистических метаморфоз. О других работах мы имеем представление лишь по сохранившимся любительским снимкам экспозиций с его участием, какие-то вовсе остались за границей после многочисленных выставок, в которых он выступал наряду с Филоновым, Верейским, Купреяновым, и судьба их неведома. Эта недостаточность материала рождает множество вопросов. Поэтому каждая новая страница его творчества привлекает особое внимание. В последнее время, благодаря интересу коллекционеров и любителей русского искусства первой половины XX века к этому имени, открываются новые пласты наследия В.Юстицкого. Большая серия графических листов в технике туши, пера, графитного карандаша (иногда с акварельной подсветкой), находящихся сегодня в коллекции благотворительного фонда «Семь ветров» выполнена, скорее всего, в последние два года перед арестом.

В 1935 году к тому времени саратовский художник (хотя в начале 20-х Юстицкого еще считали художником московским) приехал по приглашению нескольких столичных издательств и работал над иллюстрациями к произведениям Э. Золя, Г. Флобера, М. Пруста, М.Метерлинка, но в свет ни одна из иллюстрированных книг так и не вышла. Осталась лишь небольшая часть работ, которые можно соотнести с литературными произведениями. Серия работ благотворительного фонда «Семь ветров» не является иллюстрациями: она навеяна творческими фантазиями и литературно-поэтическими аллюзиями «пушкинской эпохи». И почти каждая работа этой серии вызывает множество ассоциаций с пушкинскими строчками и образом поэта.

На первый взгляд, все закономерно. 1937-ой — это год, когда в стране как всенародный праздник отмечалось столетие гибели А. С. Пушкина. Готовились художественные выставки, книжные издания. Но для Юстицкого это событие, скорее всего, не

было определяющим. Листы эти явно не предназначались ни для какого-то конкретного заказа, ни даже для показа. Время требовало иных образов и иной стилистики, что не мог не понимать художник. Однако, он не оставлял упорной работы над этой темой, создав огромное количество графических работ. В ту пору уже вышли книги В. В. Вересаева «Пушкин в жизни» (1926—1927) и «Спутники Пушкина» (1936—1937). На первый взгляд может показаться странным, почему широко признанный прозаик, «властитель дум русского читателя» вдруг переключился на изучение Пушкина. В письме к Горькому от 23 мая 1925 года он так объяснил это: «Вы пишете большой роман из современной жизни. Очень интересно. Трудно это сейчас почти до непреодолимости — столько внутренних и внешних препятствий. Первых даже больше. Я махнул рукою и занялся изучением Пушкина...» Происходившие в России события представлялись Вересаеву отрицанием «живой жизни». Он искал отдушину и духовную опору. И таким не отвлеченным, а вполне осязаемым идеалом «живой жизни» ему представлялся Пушкин.

В одном из писем в Саратов В. Юстицкий заметил: «Как бы я хотел работать на Гоголем... О Пушкине не говорю. За него взялись столько скверных художников, что его образ в их воспроизведении потеряет даже его не блекнувшую красоту». Может быть, не совсем корректно сравнение Вересаевского труда с серией работ Юстицкого, но побудительные причины были явно общими. И для В. Вересаева, и для В. Юстицкого обращение к Пушкину было, скорее всего, уходом от мрачных предчувствий и дум, от той обреченности, которая так ярко читается в двух работах В. Юстицкого 1937 года, посвященных Маяковскому из собрания Саратовского музея... Импровизационные рисунки Юстицкого пушкинской серии полны стремления к максимальной свободе, импульсивному самовыражению, динамизму, прихотливой фантазии, и в то же время они сохраняют трепетность самой жизни.

Они полны иронии, игры, скрытой и явной эротики, присушей и поэзии Пушкина. В. В. Вересаев писал: «Весь он такой, каким бывал, когда не требовал поэта к священной жертве Аполлон». Не ретушированный, благонравный и вдохновенный Пушкин биографов, а «дитя ничтожное мира», грешный, увлекающийся, часто действительно ничтожный, иногда прямо пошлый и все-таки в итоге невыразимо привлекательный и чарующий человек. Живой человек, а не иконный «лик поэта». В этом позиции Вересаева и Юстицкого сходятся. Живой человек. А не иконный лик. Обретение свободы взгляда, трактовки, без идеологического гнета.

Собственно, наибольшее раздражение критики в работе Вересаева вызывала как раз деидеологизация творчества Пушкина, что в полной мере можно сказать и о работах Юстицкого. Он формулирует это средствами своего искусства. В листах этой серии Юстицкий ищет новые выразительные возможности рисунка. Артистизм их кажется небрежностью. Они ассоциируются с дневниковыми записями, сделанными для себя. И в этом напоминают пушкинские зарисовки на полях. Рисунки Пушкина известны были давно, они публиковались и в собрании сочинений, и в альбомах юбилейных выставок, но только в первой половине XX века получили подлинную оценку, и это следствие изменения эстетических критериев



во взглядах на произведения графического искусства, чему немало способствовали художники поколения Юстицкого, когда начали ценить трепетную живость беглых набросков. Первой серьезной заявкой на изучение графического искусства поэта, была статья А. М. Эфроса в «Русском современнике» 1924 года. В работах Юстицкого вольно брошенный вибрирующий штрих, стремительность рисунка, обобщенный взгляд художника апеллируют к пушкинским зарисовкам, и в тоже время, эти многочисленные всадники и всадницы, возникающие из хаотичных, но упругих линий, из пульсирующих ритмов, словно сохраняют свежесть реальной встречи с поэтом — эмоциональным, пылким, жизнелюбивым. Тема скачек, лошадей, жокеев увлекала художника всегда. И, собственно, рисунками на эту тему он участвовал в выставке группы «13» и, скорее всего, после пробудившегося интереса к этому явлению русской графики, Юстицкий и привлек внимание коллекционеров. Правда, один из основателей группы, весьма язвительный В. А. Милашевский, культивировавший темповое рисование с натуры, открыто настороженно отнесся к вольным импровизациям Юстицкого, но именно такого рода рисунки поражали тогда воображение многих.

Жена художника Федора Русенкого вспоминала: «Мне посчастливилось наблюдать за его работой в 1930 году: он делал моментальные рисунки углем на 1/4 листа ватмана у нас дома. Процесс работы запомнился на всю жизнь. Тема — скачки, лошади и всадники. Юстицкий, подойдя к столу, стремительно рисовал лошадей и всадников, отбрасывал лист и тут же брался за следующий, предварительно отступив, отбежав от стола шага на два. Наброски полны движения. Какой это был великолепный рисовальщик».

Но работы 20-х — начала 30-х годов отличаются от пушкинской серии 37-ого года. Изящные лошадки, выполненные лаконично, виртуозно, с безупречным вкусом, уступают место большей штриховой нагрузке, экспрессии, еще ярче усиливая ощущение

стремительно мчащегося времени и подчеркивая трепетность и живость беглых набросков. В предисловии к каталогу выставки «13» Б. Н. Терновец пишет: «Этюды скачек Юстицкого - проблема передачи движения, увлекавшая когда-то Дега и не перестающая волновать современных художников». В серии пушкинской не просто проблема движения. В этом полете он мог позволить себе полное обнажение души и открытость нервов. И это был его путь к «живой форме». Иногда даже не без греха против безупречности вкуса. В этом вихре скачек, некоторой экзальтированности и сам В. Юстицкий — человек горячий, искрометный, темпераментный, живой, увлекающийся.

Экспрессионистическая стилистика этих работ очевидна. Здесь следует отметить, что экспрессионизм как творческий метод и в Германии, и в России набирает силу и развивается в предчувствии новых катастроф. Тема преодоления пространства, движения именно в этой серии для Юстицкого, скорее, дема обретения внутренней свободы, чувство, ведомое и Пушкину-всаднику. В октябре 1824 года Пушкин пишет княгине Вяземской: «Отец имел слабость взять на себя обязанности, которые ставят его в самое ложное положение по отношению ко мне. Вследствие этого я провожу верхом в поле все время, когда я не в постели». Движение как территория свободы. Со слов его друзей периода кишиневской ссылки, любимым занятием поэта была верховая езда, бывали дни, когда он почти не слезал с лошади. Однако, как замечает Анненков, «во всех его прогулках верхом, поэзия неразлучно сопутствовала ему. Раз, возвращаясь из соседней деревни, он обдумал всю сцену свидания Дмитрия с Марией в Годунове».

Как не вспомнить М. И. Цветаеву: «...Пушкин дружбы, Пушкин трона, Пушкин брака, Пушкин бунта, Пушкин света, Пушкин няни, Пушкин Гавриилады, Пушкин церкви, Пушкин бесчисленности своих ликов и обличей все это спаяно и держится в нем одним: поэтом». Мяташимся, дерзким, ироничным, рвущимся к свободе таким предстает поэт и в серии Юстицкого:



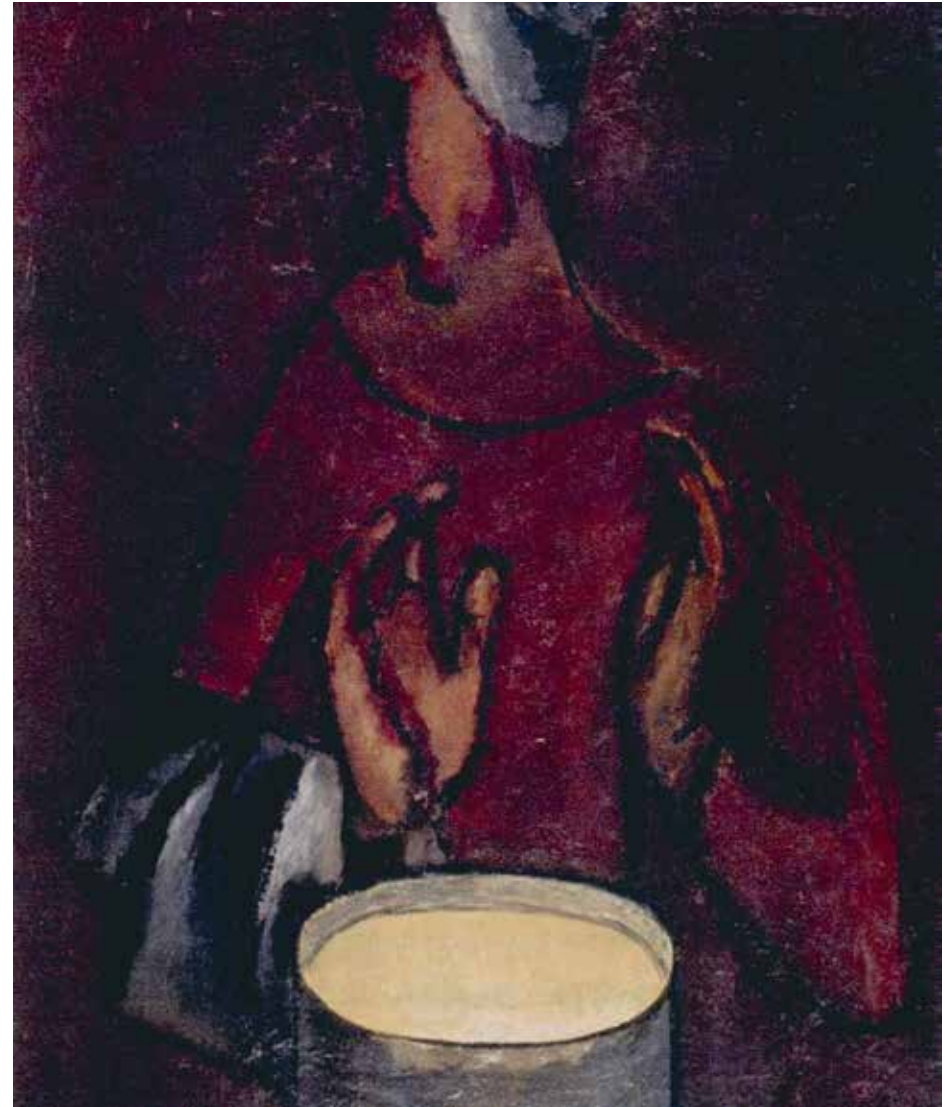
не в сюжетах рисунков, бесконечно повторяющих мотив скачек, всадников, в самой структуре графических листов, темпах, ритмах его штрихов, вихреобразных композициях, нервных и трепетных линиях. В этих графических листах живое напряженное пространство. В них забота о самой материи графики, построенной на чередовании стремительной линии и пятен то бархатистой плотной туши, то полупрозрачной акварели, усиливающих суггестивность работ художника. Здесь сами графические фактуры несут коннотативную нагрузку. В них доля эпатажа, игры и недосказанности...

Судьба этих работ обросла всяческими домыслами. После ареста художника они хранились в семье ученика Юстицкого Б. Боброва и только после смерти его жены были обнародованы его внуком. Первые публикации из этой серии появились в монографии открывателя творчества Юстицкого А.Т. Симоновой в 2009 году. Сегодня эти работы разбросаны, в основном, по различным частным собраниям. Первый показ такой внушительной части этой «пушкинской сюиты» благотворительный фонд «Семь

Ветров» начал выставкой и изданием «Дело художника» в Саратовском музее. Предстоит еще долгий путь изучений, анализа, сравнений, оценок. А пока примите новую страницу...

Л.Яхонтова

Валентин Юстицкий



Родился в Петербурге. Окончил Пажеский корпус. Увлёкшись живописью, поступил в студию Я. С. Гольблата, которая славилась, как подготовительная ступень для поступления

в Академию. Н. Кузьмин, будущий соратник Юстицкого по группе «13» вспоминает: «Говорили, что для экзаменов в Академию хорошо «натаскивают» на курсах Гольблата и те, кто подготовился на этих курсах, знают все секреты и тонкости, которые требуются и всегда выдерживают испытания».

Но в Академию Юстицкий поступать не стал. В 1909 году он уехал в город Вильно и поступил в школу живописи и рисования академика И. П. Трутнева. В эту пору у Трутнева учились и ныне признанные французские художники «Парижской школы» Х. Сутин и М. Кикоин.

В 1913-1914 годах Юстицкий берет уроки скульптуры в Париже. Это был обдуманый шаг в его художественном образовании и становлении. Он словно выстраивал свой путь. Много позже, в 1938 году, в одном из лагерных писем своей ученице и другу Г.А.Анисимовой он пишет: «То, что ты работаешь по скульптуре - это отлично. Лучше я не предполагал, это необходимо каждому художнику. Освоение формы пластической без скульптуры невысказано».

Годы учебы в Париже совпали с так называемой «второй волной» паломничества русских художников в эту художественную Мекку, и наверняка парижские знакомства нашли продолжения в Москве, что позволило ему получать приглашения на различные выставки. Художественный Париж был многообразен и многолик. Можно только строить предположения с кем сводила Юстицкого судьба в Париже... Это был период интеграции художника в мировой художественный процесс. В 1915 году Юстицкий возвращается в Россию и показывает свои работы на московских выставках «Магазин», основными участниками которых были К. Малевич, В. Татлин, Н. Удальцова, Л. Попова на выставках салона «Единорог», экспонирует работы на выставках «Московского товарищества художников». Пожалуй, ни одна из этих выставок не была «его» в полном смысле, но, безусловно, обогащала новыми идеями и давала новый творческий импульс...

Юстицкий воспринял самые разнообразные течения современного ему искусства, он экспериментировал в стиле кубизма и конструктивизма, писал натюрморты, портреты, пейзажи, однако судить об этих работах можно только по каталогам выставок. Работы этого периода практически не сохранились. Наиболее ранние из опубликованных произведений художника из собрания Саратовского музея относятся к 1916 году. Это 30 гуашей под условным названием «Рыбаки». В них 23-летний художник предстает вполне зрелым и серьезным мастером. Он усвоил и переосмыслил многие уроки фовизма, конструктивизма, неопрimitивизма и сумел найти свою версию синтеза живописно-пластических исканий 10-20-х годов. Мощные и загадочные, с их открытым и наивным драматизмом, они поражают свежестью дыхания и библейской значительностью. Их можно поставить в один ряд с неопрimitивистскими работами Гончаровой и Ларионова. Эти работы не показывались ни на одной из упомянутых выставок, но за ними стояла безусловно огромная эволюционная работа.

С января по сентябрь 1917 года Юстицкий жил в Костроме и был деятельным участником «Северного общества художников», где пути его пересеклись с замечательным графиком Михаилом Ксенофоновичем Соколовым, чья виртуозная, реактивная, романтически приподнятая манера была созвучна исканиям Юстицкого. И стилистически, и тематически циркачи, комедианты, всадники и всадницы. Сравнение импровизационной графики 20-х годов этих художников было бы весьма интересно и плодотворно. М. К. Соколов разделил судьбу Юстицкого и был репрессирован в 1938 году. В 1918 году Юстицкий появляется в Саратове, куда был направлен по распоряжению наркома просвещения А. В. Луначарским «создавать пролетарское искусство». Кипучая деятельность Юстицкого 20-х годов, внесла в жизнь города особую остроту и энергию. Талантливый, темпераментный, широко эрудированный, всесторонне одаренный, восприимчивый ко всему новому, он оказывался в центре всех сколько-нибудь

значимых художественных затей и событий, что позволило ему стать одной из центральных фигур культурной жизни Саратова. Он ставил оперы и драматические спектакли, выступая и в роли режиссера и сценографа, организовывал диспуты и вечера художников, самым серьезным образом относился к своей преподавательской миссии, будучи профессором Свободных государственных художественных мастерских.

Созданный им футуристический оркестр, вызывал множество разноречивых толков и оживленных дискуссий. Юстицкий был его вдохновителем, дирижером и автором музыкальных опусов. Б.М.Миловидов, студент «Свободных художественных мастерских» вспоминает об исполнении «Симфонии города»: «Автором и дирижером был Валентин Юстицкий. Музыкальными инструментами служили гармошки, автоматические гудки, рельсы, железные цепи, одним словом все, что могло звенеть и стучать. Но это не было беспорядочным стучанием в ударные инструменты. Юстицкий проявлял большую талантливость в организации целой музыкальной картины. Во время исполнения симфонии зритель отчетливо слышал на фоне общего городского шума грохот проходящего поезда, все станционные звуки и шум улиц большого современного города». Симфонические опусы Юстицкого связаны с урбанистической музыкой 20-х, результат увлечения академических музыкантов конструктивизмом и урбанизмом - Мосолов, Онеггер, Пуленк, Хиндемит... Только в его симфониях использовалась не имитация звуков при помощи профессиональных инструментов, а подлинные предметы.

Для Юстицкого это была попытка языком другого искусства выразить идеи, волновавшие его в пластической форме. Экспериментируя с плоскостью он включает в нее разнородные материалы, представляя на выставке 1922 года ряд композиций с проволокой, металлическими деталями, утверждая «материальную самодовлеющую вещь, как субстанцию творчества». В каком-то смысле его симфонии были предтечей «конкретной» музыки, появившейся в середине столетия, рост

интереса к которой заметен и в академической и в популярной музыке 80-х 90-х.

Вторая симфония Юстицкого «Паровозная», которая по признанию многих пользовалась большим успехом, совпадает по времени с его работой над спектаклем «Паровозная обедня» Василия Каменского. Местные функционеры обвиняли спектакль во всех смертных, антипартийных грехах. А.В.Луначарский видевший эту постановку в Саратове, признал ее в целом вполне удовлетворительной и необходимой для обновления театра. Но «Паровозная обедня» решением местных руководителей была снята с репертуара. Как писал Луначарский, «столь зорким товарищам можно было бы выдать медаль за педантизм».

В 1921 году Юстицкий создает театр «Поэзма» - молодые художники, актеры, музыканты объединились в поисках новых зрелишных форм, синтезирующих театр, цирк, эстраду, музыку и выставки изобразительного искусства. Такое стремление к объединению усилий представителей различных искусств было характерно для этой эпохи в целом эволюция от письменного слова к звуку, жесту, танцу и коллективному театральному проекту - по сути, к созданию некоего синкретичного явления. Этот процесс коснулся и науки, когда появляется множество обобщающих теорий. Как бы не относились к «Поэзме» критики и зрители, театральные поиски 20-х нашли продолжение через много лет уже в конце прошлого начале нынешнего века. Достаточно вспомнить замечательный Саратовский театр АТХа, прославивший Саратов в конце XX века.

В 1922-ом году Юстицкий приезжает в Москву для оформления спектакля по пьесе Шиллера «Разбойники» во 2-й Академической студии МХАТА. Театральный критик П. А. Марков вспоминал о спектакле: «В спектакле было деформировано все, начиная от декораций и кончая человеческими фигурами. И сквозь все нагромождение лестниц, площадок, пересекающихся плоскостей, сквозь неестественный грим, сквозь искривленные

туловища неожиданно прорывались и актерский темперамент и исключительная выразительность и большая внутренняя наполненность».

Тема «Юстицкий и театр» заслуживает отдельного исследования, со всеми параллелями и временными аллюзиями, как, впрочем, и его теоретические воззрения, которые поражают своими прозрениями будущего.

В своих сценографических поисках Юстицкий предпочитает аскетически-схематическое решение сцены, костюмов, использования дерева, железа, мешковины, необычных фактурных решений с преобладанием черного и серого цвета и все это соотносится с теми живописно-конструктивными композициями и коллажами, в станковой форме над которыми он работает в 1920- 1922 годах. Направленность его искусства этой поры поиски законов формообразования, выявление первичных значимых элементов формы, проблема статики и динамики, забота о самой материи живописи, которые и становились «сюжетом» этих работ. Произведение Юстицкого «Станковая живописная конструкция» 1921 года, экспонировавшееся на выставке «Великая утопия», дала основание современному американскому исследователю утверждать, что его картины представляют род обобщенных организационных схем потока или процесса, призванных передать беспредметную зримость богдановских систем исследований и тектологии», что не лишено оснований, ибо Юстицкий явно был хорошо знаком с основными идеями А. А. Богданова. В тезисах к одному из выступлений есть тому подтверждение. В начале 20-х Юстицкий под влиянием поисков В. Татлина и его проекта памятника «III Интернационалу», увлечен созданием подвижных сооружений. Он работает над проектом памятника жертвам революции, над проектом движущегося моста через Волгу и другими полуфантастическими проектами в духе «динамической архитектуры». За полтора десятка лет Юстицкий неоднократно менялся. Любое из тогдашних стилистических веяний, в поле

которого попадал, художник он трансформировал артистично и дерзко, всегда давая ему собственную трактовку, преображая и индивидуализируя носящиеся в воздухе идеи.

Пытаясь соединить и переработать особенности разных направлений не на внешнем, а на глубинном уровне. Сейчас трудно объяснить эту всеядность и его блистательный эклектизм. Очевидна явная недостаточность материала и анализа его. Восприимчивый ко всякого рода веяниям, пробуя себя в самых разных ипостасях, он побывал и неопрimitивистом и футуристом и презантистом и ахривнем и остовцем и почти голуборозовцем о чем сохранились свидетельства участников выставки «4 искусства», принимал участие в выставках группы «13». Отчасти это объяснимо самой натурой художника живого, увлекающегося, жизнь которого была постоянным поиском языка созвучного времени...

Он чутко улавливал отовсюду идущие импульсы, его тянуло к непрерывному самообновлению. В силу недостаточности материала нам трудно проследить логику этих стилистических кульбитов, предполагая стилистические скачки там, где может быть имела место стилистическая эволюция. Он будто готовился к чему-то важному, что ждало его впереди. После ареста в 1937 году, в одном из писем он напишет: «Я не жевал, а глотал жизнь, делал я это с огромной быстротой и какой-то особенной жадностью».

Обогащенный опытом формальных экспериментов в 1922-1923 годах Юстицкий вернулся к живописи. «Анжелюс», «Молочница», «Канал» из Саратовского собрания тому пример. Это вполне авангардистские работы в духе формотворчества той поры, но в которых отчетливо звучал его собственный голос живописна. К концу 20-х годов наметился интерес, может быть вынужденный, к бытовому жанру, хотя, это мало напоминает бытовые сюжеты «правовверных». В 1928-1929 г. он создает серию гуашей, в которых сплелись стилизации под примитив,

гротеск, яркая декоративность и все усиливающиеся ноты экспрессионизма, который в последующие годы станет ведущей стратегией его стилистики...

В 1930-е годы Юстицкий активно работает в области станковой картины, синтезируя приемы конструктивизма, примитивизма, экспрессионизма. Арест 1937 года на 10 лет прервал этот стремительный бег. После освобождения из лагеря он робко входил в свою прежнюю творческую форму, постепенно набирая силу. По его собственному признанию ему удалось создать несколько своих вещей свободных по живописи, струящихся, движущихся. Темы его работ становятся литературные и мифологические аллегории.

Послевоенные работы его барочно перегружены, в них стремление к максимальному динамизму и живописной стихии. Им свойственна иррациональность, артистизм живописные эффекты, некоторая театральность и таинственность. Но на любом этапе своего творчества он оставался романтиком по мироощущению.

Однако, послелагерные работы Юстицкого не вписывались в необарочный иллюзионизм советского искусства той поры. В них сохранялся резко осуждаемый индивидуализм. Продолжая стратегию экспрессионизма, подчеркивая субъективность творческого акта, смакование цвета, упоенность приемом все это дисквалифицировало произведение, как не отвечающее социалистическому реализму...

В письме к Анисимовой из лагеря Юстицкий писал: «Годы идут и приближают к смерти, а сделано так мало, а данных было так много. И вся работа моя носит какой-то подготовительный характер к чему-то фундаментальному, а осуществить удастся ли?» После освобождения Юстицкий прожил еще 5 лет...

Самая большая коллекция работ Валентина Юстицкого

находится в Саратовском музее им Радишева. Первая серьезная монография о нем А. Т. Симоновой вышла только в 2009 году. И нам еще предстоит открывать это имя, которому постепенно возвращается статус одной из знаковых фигур отечественного искусства 1920-1930 годов.

Л.А. Яхонтова, искусствовед.



СЕМЬ ВЕТРОВ



БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД

Волгоград, 2015 г.