

28 руб.

Молодая гвардия

Библиотечка
Молодая
Гвардия



МОЛОДАЯ
ГВАРДИЯ

1985

Александр Зоричев



Художник
Константин Васильев

Анатолий Иванович Доронин
Художник
Константин Васильев

Scan, OCR, SpellCheck: Чернов Сергей (г.Орел) chernov@orel.ru
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=142509
Доронин А. Художник Константин Васильев: Молодая Гвардия;
Москва; 1985

Аннотация

Былинно-мифологическая тема – основная в творчестве художника Константина Алексеевича Васильева (1942 – 1976). На его картинах оживает поэтическая сказка, заставляющая зрителей погрузиться в мир истории, вспомнить о том, кем были их предки, каким богам поклонялись, к каким нравственным идеалам стремились. Художник серьезно изучал древнерусские былины, песни, сказания, результатом чего явились картины `Северная легенда`, `Нечаянная встреча`, `Плач Ярославны`, `Ожидание`, `Северный орел`, `Человек с филином`. Он писал также на темы скандинавского эпоса, индийской эпической поэзии. Наличие символов, необычное цветовое решение полотен – использование серебристо-серого цвета и его оттенков, делают картины Константина Васильева узнаваемыми, а его личный путь в искусстве – самобытным.

Книга содержит большое число репродукций.

Оригинал файла с несжатыми иллюстрациями приличного качества расположен по адресу:

[http://publ.lib.ru/ARCHIVES/D/
DORONIN_Anatoliy_Ivanovich/Hudojnik_Konstantin_Vasil'ev.
\[doc\].zip](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/D/DORONIN_Anatoliy_Ivanovich/Hudojnik_Konstantin_Vasil'ev.[doc].zip)

Содержание

Об авторе	5
Предисловие	7
Художник Константин Васильев	10

**Доронин Анатолий
Иванович
Художник**

Константин Васильев

Рассказ о творчестве

Об авторе



Анатолий ДОРОНИН родился в 1945 году в г. Красноармейске Донецкой области. Окончил инженерный факультет Военной академии бронетанковых войск. Военный журналист. Публиковался в журналах «Детская литература», «Молодая гвардия», в библиотечке «Красной звезды». Является автором-составителем двух комплектов открыток: «Константин Васильев» (издательство «Правда») и «Русь былинная» (издательство «Изобразительное искусство»).

«Художник Константин Васильев» – первая книга Анатолия Доронина.

Предисловие

В 1980-е годы русская историческая живопись обогатилась новым художником, сразу обратившим на себя внимание современников, – Константином Алексеевичем Васильевым. Все, его картины, независимо от изображаемой эпохи, историчны: даже рисуя современность, художник протягивает невидимые нити в прошлое и в будущее, заставляя зрителя размышлять о движении жизни русского народа. Влюбленность в романтику родной старины, в ее чистое, патриотическое опозитизирование давних былинных и сказочных героев придает особую силу картинам Васильева.

Многие художники воскрешали полусказочный, полуисторический мир былины. Художнику Константину Васильеву удалось увидеть этот богатый мир по-своему, дать новую трактовку этой вечной патриотической темы. Горько сознавать, что талантливый художник прожил такую короткую жизнь: Константин Алексеевич родился в 1942 году и скончался в 1976 году.

К.А.Васильев, войдя в круг эстетических интересов современников, сразу заявил себя ярким и самобытным мастером. В лучших произведениях художника воплотились талант колориста, звание законов композиции, способность и умение передать всю глубину человеческих переживаний.

В несколько условной манере художника нашли отраже-

ние древнерусские живописные традиции. Отсюда не только богатство так называемого мира Васильева – сказочности и поэтичности его образов, но и их общепонятность, народность.

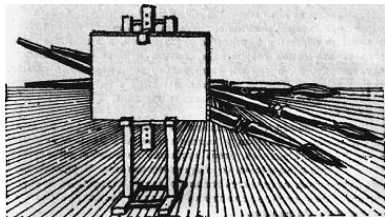
Васильев покоряет гармонией своего собственного художественного прочтения русских былин, сказаний, эпоса народов Севера, мифов Древней Греции. Щедрая декоративность и символика картин художника не заслоняют от зрителя воспитательной направленности его искусства. Мир Васильева насыщен живыми понятиями высокого патриотизма, готовности к самопожертвованию, чести и достоинства человека, его безграничной доброты и великодушия. Художник глубоко современен. Сохраняя стилистику творчества, в своей военно-патриотической серии он обогащает мир художественных произведений взятыми из жизни образами героев Великой Отечественной.

Сочетание личностных характеристик, духовной целостности человека, окружающей природы, мира предполагает самобытную творческую концепцию самого художника, своеобразие его мироощущения. Именно поэтому наследие Константина Васильева подлежит не только рачительному сбережению, но и тщательному изучению, исследованию его художественного языка, истоков Дарования. В этом отношении предлагаемая книга Анатолия Доронина «Художник Константин Васильев» поможет читателю войти в обстановку личностного поиска художника, проследить этапы станов-

ления его как зрелого мастера.

Академик В. А. РЫБАКОВ

Художник Константин Васильев



... Кто-то посмышленнее или просто посмелее других прямо на стылом тротуаре разжег маленький костер. И эти робкие, неяркие еще язычки пламени – больше символ тепла, чем само тепло – манили к себе людей, терпеливо выстаивающих длинную, почти в два квартала, очередь к входу в выставочный зал. Из холодной темноты раннего зимнего вечера подходили они к костерку, протягивали к огню озябшие ладони и, подержав их минуту-другую над пламенем, снова уходили в темноту. А их место у огня занимали другие... Многие, очень многие люди стояли здесь, на Малой Грузинской, в страшную стужу – в Москве в те дни были невиданные, под сорок градусов, морозы. Стояли час, и другой, и третий, чтобы увидеть чудо, окунуться в сказку, испытать радость приобщения... Люди пришли «на Васильева»...

Со стен просторного, ярко освещенного зала лучились приглушенным светом картины. Былинный витязь и русская красавица, суровый и далекий мир скандинавских саг и знакомые лица, реальные пейзажи. И странное чувство не отпускало зрителей: узнавание – неузнавание. Казалось, еще одно усилие, еще один миг – и вспомнится, где и когда уже видели это. Нет, не на другом полотне – в жизни! Где? Когда? И как избавление – вдруг пришедшее понимание: все это теплилось, складываясь в неясные образы и картины в душе нашей, а художник сумел угадать это самое сокровенное, понять и выразить в красках, одухотворить то, о чем мы сами только догадывались, о чем мы только мечтали. Оттого, наверное, и щемит в груди при взгляде на творение мастера, и рвется вдруг дыхание, а к горлу подкатывает ком...

Забыв о только что терзавшем их жестоким холоде, в трепетном напряжении замерли у картин студенты и ученые, художники и рабочие. Медленно, очень медленно проходили по залу зрители, с трудом отрываясь от очередного полотна. И удивительно, что этот поток, подчиняясь каким-то своим внутренним законам, обтекал, оставлял неприкосновенной хрупкую девушку, застывшую у картины «Ожидание».



Девушка ничего не слышала. Прижав руки к груди, она неотрывно смотрела на картину и... увидела себя. На холсте, по ту сторону заиндеветшего окна, поросшего ледяными узорами, стояла она... она сама! Русоволосая, бледная, с горящей свечой в тонких пальцах. И это в ее собственных глазах застыло ожидание, предчувствие... Неизменное для русских женщин на протяжении многих веков ожидание счастливого мгновения и одновременно готовность принять на себя чужую боль, разделить ее с несчастным стали близкими нашей современнице.





А чуть поодаль два журналиста – пожилой, сухощавый, но очень энергичный, и средних лет, молчаливый, мягкий, неторопливый – обсуждали каждый экспонат не более минуты, но так тщательно, как будто бы передавали на телетайп сразу в печать: «Посмотрите на картину „Свияжск“, ветер дует, чувствуете? Дышит влага от реки. Девушка наперекор всему движется к заветной цели. А теперь взгляните на „Лесную готику“. Вот лес, в котором мы часто бывали, который нам знаком и соснами большими, и порослью, и травами, и освещением. Смотрите на картину с расстояния пяти сантиметров или отойдите на пять метров, и вы увидите, что это настоящая трава и настоящая кора, самых естественных оттенков... Здесь нет никаких формалистических трюков. А вот самая настоящая богатая шаль узорчатая, и парень приник к девушке с таким выражением лица, что и мы ради нее готовы все забыть».

У следующей картины они задержались: «Смотрите, какой взгляд, вы его чувствуете? Я его чувствую как укор. И филин... – какая в нем ясность-таинственность. Свеча в руке светит, и огонь под ногами горит».

В заключение, охватив взором всю выставку, пожилой журналист категорически заявил своему неповоротливому спутнику: «Вот она, правда. Она свое взяла. Всё говорили, не надо, мол, особенно реализмом увлекаться, можно скрашивать, приукрашивать, преломлять. А на самом деле все эти разговоры – попытка уйти от добросовестного труда. Вот она – честность... Знаете, я спрашивал у искусствоведов, живущих в Париже, какой стиль сейчас самый модный. И вдруг неожиданно для себя услышал, сразу без всяких размышлений: „РЕАЛИЗМ“. – „Как реализм? Неужели в 80-е годы самое острое и щекотливое есть реализм?“ – „Да“, – был быстрый хладнокровный ответ, и парижане как бы удивлялись моему непониманию. Я не отступался: „И как же у вас получается этот реализм?“ – „Плохо получается, с большим трудом“. – „Почему?“ – „Потому что реализм был утерян у нас в начале века, а сейчас за два-три года ничего не восстановишь!“



Плотной массой сгрудились люди в углу возле столика с книгой отзывов. Каждый из них хотел выразить свои чувства.

Вот некоторые из записей. «В картинах много правды, они очищают душу. Их должна видеть вся Россия!»; «Выставка – это необыкновенная сказка наяву. Нет сил оторваться от картин. Это наслаждение великим»; «Пусть я ошибаюсь, но не могу сравнить эти картины даже с нашими известными классиками живописи. Это совсем другое, но очень родное, близкое и в то же время непостижимо высокое...»; «Посмотрел – и умереть не жалко... Просто нет слов, это, наверное, самое сильное впечатление от искусства на всю жизнь»; «... посмотрела – и как искупалась в источнике живой воды...»

Творчество художника не вмещается в рамки созданных им картин, оно много шире. Им создан мир мучительно и неуловимо знакомый, будто озарением художника вернулась нам память пращуров наших. Странно и чудесно зритель вдруг увидел себя в новом измерении – от седой древности до наших дней, вечность коснулась сердец наших, «и стало

видно далеко – во все концы света...». Люди открыли для себя художника и утратили покой: кто он, откуда появился, как стал самим собой?..

* * *

Чтобы ощутить внутренний мир человека, непременно нужно коснуться питавших его корней, почувствовать их крепость, связь с родной землей. Константин Васильев мог гордиться своей родословной. Отец его, Алексей Алексеевич, родился в 1897 году в семье питерского рабочего. Волею судьбы стал участником трех войн, в том числе первой мировой и гражданской, где был бойцом легендарной Чапаевской дивизии. С 1919 года – член партии большевиков. А с 1923-го на руководящей работе в промышленности. Человек, наделенный большим природным умом, он с самого детства тянулся к литературе. Собранная им огромная библиотека, пожалуй, единственный багаж, неизменно сопутствовавший Алексею Алексеевичу во все периоды его походной жизни. Именно эрудиция этого человека стала той притягательной силой, что укрепила любовь к нему Клавдии Парменовны Шишкиной, несмотря на их девятнадцатилетнюю разницу в возрасте. Перед войной молодая чета жила в Майкопе, где Алексей Алексеевич был главным инженером одного из крупных заводов, а Клавдия Парменовна – техником-технологом.

Первенца ждали с нетерпением. Но за месяц до его рождения Алексей Алексеевич вместе с сыном от первого брака, тоже Алексеем, ушел в партизанский отряд: к Майкопу приближались немцы.

Клавдия Парменовна уже не смогла эвакуироваться. Восьмого августа 1942 года город был оккупирован врагом, а третьего сентября родился Константин Васильев.

Первые дни и месяцы жизни встретили будущего художника испытаниями. По нескольким штрихам из воспоминаний Клавдии Парменовны мы можем сегодня живо представить себе ту величайшую опасность, которая ежедневно нависала над ней и ее сыном.

С грудным ребенком она перебралась к своей матери, оставшейся в одиночестве после ухода на фронт четырех ее сыновей. В доме, где они жили, как и во всех других домах, размещались немецкие солдаты. И по ночам, чтобы не будить их детским плачем, приходилось с ребенком на руках просиживать во дворе до самого утра. Город часто бомбили, и тогда они прятались в погребе или в траншее, вырытой в саду.

Однажды бомбежка началась утром. Клавдия Парменовна принялась быстро собираться, чтобы выйти из дома и где-то укрыться. Набросила на плечи шаль и пальто, схватила одеяло, с головой завернув в него Костю. И только шагнула к порогу, как по ту сторону двери ухнула бомба. Разворотив крышу, чудовищная сила разметала все в кухне: подло-

милась и осела русская печь, полетела в разные стороны мебель. В дверь выйти было уже невозможно, и женщина поспешила к окну. Едва распахнула створки, как тут же, буквально в метре от нее, с шипением упала другая бомба, но, воткнувшись в кирпичный тротуар, почему то не взорвалась. Собрав остаток сил, крепко прижав к себе Костю, Клавдия Парменовна оставила это жуткое место.

В страшные месяцы оккупации семье приходилось туго. Население ничем не снабжалось. Не было ни воды, ни электричества, ни запасов продовольствия. Негде было достать сахара, крупы. Купить что-то на рынке Васильевы не могли, поскольку Клавдия Парменовна была лишена всего имущества, попав в списки неблагонадежных. К счастью, основное питание маленького Кости составляло грудное молоко, а когда появлялась острая нужда поддержать его силы, мать варила на воде из кукурузной муки кашу, которая очень быстро застывала. Кусочек такой каши отламывала и давала ребенку вместо соски.

Но, несмотря на тяжелейшие условия, голод и холод, Костя рос крепким ребенком, почти не болел.

Однажды к ним во двор зашла незнакомая женщина средних лет и сразу обратилась к Клавдии Парменовне:

– Я из партизанского отряда. Мне нужно узнать, кто у вас родился.

– Мальчик, мальчик! – торопливо сообщила счастливая мать, радуясь нечаянной возможности передать дорогую ве-

сточку Алексею Алексеевичу. И как бы раздумывая, добавила: – Правда, пока вот не регистрировала его. Боюсь идти в комендатуру.

Женщина передала деньги и, попрощавшись, ушла...

На другой день, рано утром, к дому подъехали два мотоцикла. В коляске одного из них сидел немецкий офицер, позади, на багажнике, – переводчик, из предателей. Они прошли в комнату, где Клавдия Парменовна качала на руках ребенка и стали ее допрашивать:

– Кто твой муж? Где он сейчас? Коммунист?

Женщина только недоуменно пожимала плечами. Потом последовала новая серия вопросов:

– Где и кем сама работала? Комсомолка?..

Сделали обыск. Перерыли весь дом, но, не найдя ничего, ушли. Однако Клавдия Парменовна почувствовала, а потом и убедилась в том, что за ней постоянно наблюдают. Очевидно, немцам хотелось установить, бывает ли кто у нее, раскрыть возможные связи с партизанами.

С того дня к ним перестали ставить солдат на отдых, а на входную дверь повесили предупреждающую табличку, заведя которую немецкие солдаты поворачивались и уходили. Жизнь Васильевых держалась, что называется, на волоске. И только стремительное наступление наших войск спасло их.

Уже после освобождения города стало известно, что та незнакомая женщина действительно была разведчицей партизанского отряда. Немцы тогда же выследили и казнили ее.

Майкоп освободили 3 февраля 1943 года. Спустя несколько недель вернулся отец Константина и, вновь став главным инженером завода, приступил к его восстановлению. Жизнь семьи Васильевых заметно изменилась. Появились дрова, а значит, и тепло в доме. Весной супруги посадили во дворе немного овощей. Опасность голода миновала, и следом в семью пришли радость, счастье. Ведь кругом были свои, родные люди.

В 1945 году обком КПСС перевел Алексея Алексеевича в Краснодар начальником производства на один из станкостроительных заводов. Город был разрушен, основательно пострадал и жилой фонд, поэтому новоселам пришлось ютиться на частной квартире, на окраине. Их жилое помещение, пристройку к дому, смело можно было назвать лачугой. Через некоторое время Васильевых разместили на территории завода, отделив уголок от конторы механического цеха, где за тонкой перегородкой работали станки.

Костя пошел в детский сад при заводе, а Клавдия Парменовна получила возможность работать конструктором.

Рос мальчик веселым, любознательным. Воспитатели особенно отмечали его память. Он заучивал целые книжки, много длинных стихов и всегда выступал на детских утренниках.

В апреле 1946 года у Кости появилась сестренка – Валентина. Находиться с грудным ребенком в грохочущем цехе не было никакой возможности, да к тому же их холодное по-

мещение обогревалось по ночам одной электрической плиткой. С квартирой ничего не решалось, и Алексей Алексеевич попросил через министерство перевести его в другой город. Просьбу специалиста удовлетворили и дали назначение в Казань.

В пути не обошлось без приключений и новых испытаний для Константина.

К тому времени у Васильевых, кроме крошечной Валентины и трехлетнего Кости, жила еще тринадцатилетняя Лида, племянница Клавдии Парменовны, которую та взяла у больной сестры на воспитание. И вот этой большой семье предстояло осилить огромное расстояние. Решили ехать до Сталинграда, а там пересесть на пароход.

Поезда в то время были забиты демобилизованными воинами, стремившимися поскорее вернуться домой. Люди набивались по вагонам без числа и счета. Немудрено, что в такой толчее, когда поезд, который Васильевы взяли штурмом, тронулся и, казалось, можно было наконец-то с облегчением вздохнуть, Клавдия Парменовна вдруг обнаружила: пропал Костя.

Алексей Алексеевич, едва протискиваясь по вагонам, отправился разыскивать сына. Но проходили часы, а мальчик не появлялся. Лида хныкала и требовала воды, пицчала малышка. Мать ничего не слышала и не видела. Прижавшись спиной к стенке вагона, она тихо плакала.

Мучительно тянулось время, и Клавдия Парменовна ста-

ла подумывать о том, чтобы сойти на очередной станции, как вдруг в вагоне появился военный моряк, державший на руках Костю.

– Ну, вот тут давай еще посмотрим твою маму...

Женщина не знала, как и благодарить спасителя. Наконец, успокоившись, она свободной рукой крепко прижала к себе сына...

Прибыв в незнакомый город, они прождали еще несколько дней на пристани, пока не сели на пароход до Казани. Но любая дорога когда-нибудь кончается...

На новом месте Васильевы получили неплохую комнату, отдали Костю в детский садик. Там у четырехлетнего мальчика воспитатели впервые обнаружили дар к рисованию. Удивительно: не привлекали малыша ни детские машинки, ни затейливые механические игрушки. Не разлучался он лишь с заточенным простым карандашом. А уж когда к Косте попадали цветные карандаши, восторгам малыша не было предела. Но стоили они тогда дорого.

Однажды Лида надоумила Клавдию Парменовну отнести на рынок свой хлеб, дневную пайковую норму, и на вырученные деньги купить коробку цветных карандашей. Когда Костя получил подарок, глазенки его засветились радостью. Он очень берег карандаши и, ложась спать, всегда клал коробку под подушку.

От перемены климата в Казани в первый год Костя несколько раз болел воспалением легких, сильно похудел. К

морозам он еще не привык, а зима стояла суровая. Да и приехали-то Васильевы на новое место, не имея хорошей теплой одежды.



Врачи советовали родителям отправить ребенка хотя бы на время за город, поближе к лесу. Мальчика привезли в поселок Займище, неподалеку от Казани, в лесной санаторий, где он очень скоро окреп и поправился.

В это время в гости к ним приехал дедушка – Пармен Михайлович Шишкин. В войну он был эвакуирован из Майкопа в Туркмению. Его жена, мать Клавдии Парменовны, умерла еще в 1943 году, поэтому Пармен Михайлович не спешил возвращаться домой. И вот решил теперь перебраться поближе к своей дочери.

Погостив немного у Васильевых, он поступил работать

бухгалтером в подсобное хозяйство курорта «Тарловка», что на реке Каме, напротив города Набережные Челны.

Летом старик пригласил родственников погостить у него. Ехали к дедушке на пароходе, вначале по Волге до камского устья, а дальше по Каме. Получилось увлекательное путешествие. Весь путь следования парохода Костя гулял по палубе, упиваясь речным ветром, с ненасытным любопытством глядя по сторонам. Дедушка встретил их в Набережных Челнах на моторной лодке и перевез на противоположный, дикий, берег. По обе стороны Камы берега крутые, скалистые; природа впечатляет своей суровостью и величавой красотой.

Домик, в котором квартировал Пармен Михайлович, находился в нескольких шагах от леса, куда гости ходили каждый день за грибами, ягодами, валежником.

Это был дремучий лес с громадными соснами, разлапистыми елями, с чащами темными и жутковатыми. Человеку непривычному невольно казалось, будто он попадал в сказку. Пение непуганых птиц усиливало впечатление волшебства, нереальности всего окружающего.

Константин с любопытством рассматривал и цветы колокольчиков на опушках леса, и мухоморы фантастической окраски, и всевозможные травы. С дедушкой они спозаранку гуляли по лесу, где не раз встречали барсуков, белок и даже видели однажды маленького медведя.

Костя запомнил все. И теперь, когда Клавдия Парменовна смотрит на картину «Гуси-лебеди», пейзаж этот напоминает

ей тот самый дремучий лес на берегу красавицы Камы.

В 1949 году семья переехала на постоянное жительство в поселок Васильево, в 25 километрах от Казани. Это живописное место находится там, где речка Сумка впадает в затон Волги, а с другой стороны в великую реку приносит свои воды Свияга, вдоль которой тянутся богатые леса.

В первый же год Васильевы купили лодку с подвесным мотором и все свободное летнее время проводили на Волге. Отец любил природу и был страстным рыбаком, охотником. Нередко брал с собой детей и жену, вывозил их на какой-нибудь островок или отдаленный берег Волги, ставил там шалаш и вместе рыбачили. Весело и интересно проходили такие поездки.

Иногда Васильевы разнообразили отдых: ходили к знакомому леснику дяде Мише, где после долгих лесных прогулок и затяжных разговоров у раскаленной печи оставались ночевать в стогу сена.

Зимой у Кости появилась вторая сестренка – Людмила. Ему к тому времени было уже семь лет и он ходил в первый класс. Учился Константин прекрасно. Освоив чтение, стал интересоваться книгами. Первая любимая его книжка – «Сказание о трех богатырях». Тогда же познакомился мальчик с картиной В.М.Васнецова «Три богатыря», а годом позже скопировал ее цветными карандашами. Рисовал по вечерам в своей маленькой комнате, никому не показывая. И в день рождения отца преподнес ему в подарок картину. Сход-

ство богатырей было поразительным. Вдохновившись похвалой родителей, мальчик скопировал «Витязя на распутье», тоже цветными карандашами. Сделал затем рисунок карандашом по скульптуре Антокольского «Иван Грозный». Есть несколько Костиных рисунков того времени, где он изобразил отца за книгой и в лодке, во время рыбалки. Сохранились его первые пейзажные зарисовки: пень, усыпанный желтыми осенними листьями, избушка в лесу.

Константин мог часами рассматривать репродукции с картин художников и иллюстрации в книгах. Любил ходить в кино, по несколько раз смотрел «Адмирала Ушакова», «Нахимова», «Чапаева». Придя домой, тут же брался за карандаш и изображал этих героев, передавая сходство с игравшими их артистами.

Порой фильмы рождали среди его сверстников новые игры: в уличных спорах появлялись свои полководцы, герои и атаманы. В этих играх выковывал характер и Костя.

По экранам прошел американский фильм «Тарзан». Все жители поселка потянулись смотреть на диковинного человека. Детвора училась кричать «по-тарзаньи», быстро взбираться на высокие деревья. Перед домом, где жили Васильевы, росли большущие березы, с ветвями, спускавшимися до земли. Малышня забиралась на них, усаживалась на ветках и раскачивалась, подражая Тарзану. Однажды Костя поднялся выше всех, показывая остальным ребятам свою храбрость. Ветки не выдержали, и он с большой высоты свалился на

землю. Когда очнулся, не мог перевести дух, но так как все мальчишки громко смеялись, он молча, из последних сил, поднялся и побрел домой, не показав и тени малодушия. Гордый, самолюбивый характер близкие подмечали в нем с детства.

В поселке в то время ни в одной из школ не было преподавателя рисования со специальным художественным образованием, но все учителя отмечали его особый дар. Рисунки мальчика часто висели на школьной выставке.

А потому Клавдия Парменовна и Алексей Алексеевич, собрав однажды рисунки сына, послали их в Москву, в художественную школу-интернат при институте имени Сурикова. Вскоре проводили туда и самого Костю.

В огромном городе Костя Васильев, еще подросток, быстро определил свои любимые места – это Третьяковка и Пушкинский музей, Большой театр и консерватория. С недетской серьезностью изучал он «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи, а потом и картины этого великого мастера, со всем пылом юной души слушал музыку Бетховена, Чайковского, Моцарта и Баха.

Во время учебы в художественной школе зародилась глубокая, прошедшая через всю его жизнь любовь к старым мастерам. Васильев со страстью коллекционера собирал репродукции с картин, внимательно изучал композицию, рисунок, цветовые оттенки каждой работы и примерялся к ним, «проигрывая» на свой лад. Знакомясь с подлинниками, присталь-

но всматривался в технику письма.

И когда в выходные или праздничные дни Клавдия Парменовна приезжала навестить сына, то даже не подходила к играющим в мяч ребятам, а сразу шла в здание напротив – в Третьяковку, ведь Костя буквально месяцами разглядывал каждую работу великих русских художников, уделяя этому занятию все свободное время.

Перед отправкой спасенных нашими воинами картин Дрезденской галереи в ГДР была устроена прощальная выставка в Москве. Константин попал на нее. Его впечатления от картин оказались настолько сильными и глубокими, что потом, много лет спустя, стоило показать ему репродукцию любой из работ этой экспозиции, как он легко указывал на недостатки в цветопередаче по сравнению с оригиналом. (Позже друзья специально устраивали ему подобные проверки, и он ни разу не ошибался.)

Напряженное духовное пробуждение свершалось в нем внешне незаметно. У него появился первый настоящий друг – Анатолий Максимов, вместе с которым отправился Константин в путешествие по стране живописи. Ребята увлеклись работами импрессионистов. И Васильев захотел испробовать себя в их манере, а курс обучения в школе-интернате требовал строгого академического стиля. Свойственная Константину внутренняя бескомпромиссность, а еще больше юношеская запальчивость круто повернули судьбу художника: он оставляет Москву и едет домой.

Поступив в Казанское художественное училище, Константин окунулся в мир свободного творчества. Диапазон его увлечений, казалось, не имея границ. Ненасытно впитывал он все новое в современном искусстве, причем не только в живописи, но и в музыке, и в литературе.

Учился Костя блестяще и, видимо, без особого напряжения, поскольку успевал еще участвовать почти во всех проводившихся в училище конкурсах, нередко получая премии, сотрудничал в республиканском сатирическом журнале «Чаян» («Скорпион»).

В воскресные дни к нему частенько приезжал Саша Жарский – новый Костин друг, с которым он учился в одной группе. Ребята уходили в лес на этюды, катались на лодке по Волге, часами гуляли по лесу.

К выходным Клавдия Парменовна припасала что-нибудь повкуснее, стараясь досыта накормить ребят, «зарядить» их на неделю. Жарский был человеком неординарным. Его детство и юность прошли в Тулузе, во Франции, где он получил воспитание в очень образованной семье. После войны родители вернулись из эмиграции в СССР. Саша, решивший к тому времени посвятить себя живописи, привез с собой множество художественных альбомов, репродукций с самых известных картин. Костю не могли не увлечь кругозор этого молодого человека и его рассказы о каком-то далеком мире, где в творческих лабораториях кипели страстные споры между представителями различных течений: абстракци-

онизма, экспрессионизма, сюрреализма. По словам Жаренного, он и сам варился когда-то в этом, соку, чем немало гордился.

Третьекурсником Васильев по совету родителей перебрался жить в Казань, где вдвоем с Жарским они снимали комнату на частной квартире. По соседству с ними поселились и студенты Казанского авиационного института Олег Шорников и Геннадий Пронин. Юноши, волею случая объединенные на какое-то время общей крышей над головой, стали настоящими друзьями на долгие годы. Будущие инженеры живо заинтересовались необычным соседством. Шорников, с которым, кстати, Костя жил в одном поселке и был знаком с детства, оказался интересным человеком. В кругу новых друзей он считался «индустриальщиком», увлекался физикой, радиodelом, точными науками. Но при том в нем жила серьезная тяга к живописи, музыке, литературе.

Пронин удивил друзей тем, что привез из родной Бугульмы свою сюрреалистическую работу. Называлась она немножко претенциозно – «Я». По оценкам товарищей, работа была неплохая. Геннадий обладал недюжинной фантазией, его привлекало все необычное, оригинальное.

Вечерами друзья с любопытством и удивлением наблюдали, как Васильев в какой-нибудь абстрактной картине мог одной линией ловко изобразить что-то: получалась картина-узор. Голубой тон этого узора завораживал множеством оттенков, и ребята, вдохновляемые комментариями

Саши Жареного, создавали в своем воображении неведомый прежде мир, подобно Даниэлю Дефо и Жюлю Верну. В абстрактных опусах Васильев, неизменно поощряемый Жарским, никому, однако, не подражал: он пробовал, искал себя. В немногих сохранившихся работах Константина того периода зрителей и сегодня поражают красивые сочетания цветовых пятен, гибкость выписанных художником линий. В эскизах Васильева резко закреплялись необычайные геометрические и световые формы. Очевидно, внутренне Константин не отходил от присущего ему реализма в живописи.

Первыми неизменными зрителями и благодарными критиками художника были его друзья. Приятели настолько сблизились, что и свободное время проводили вместе: ходили в музеи, на концерты. Одной компанией умудрялись даже ездить в Москву, чтобы пополнить личные библиотеки, обогатиться новыми музыкальными записями. Чаще всего в такие поездки с Константином отправлялись Шорников и Пронин.

Студенты – народ небогатый, поэтому нередко путешествовали на крыше вагона. С тех пор прошло 20 лет. И сейчас это может показаться странным, а тогда... В Казани друзья забирались на крышу и, пока было светло, ехали с ветерком, словно под парусами. Где-то около полуночи прямо на ходу спускались вниз, отыскивали незапертую дверь и до утра блаженствовали на третьих полках вагона. А утром – снова на крышу. Случались и курьезы. Как-то рано по-

утру шли с ревизией контролеры. Константин безмятежно спал, укрывшись брезентовой курткой, не помышляя ни о какой маскировке. Контролер, разбудив нижнего пассажира, попросил задвинуть этот «рюкзак» подальше к стенке, чтобы он не упал вниз и не зашиб людей. Пассажир оказался смышленным человеком: поднявшись наверх, он умело сыграл свою роль, подтолкнув «рюкзак» на место. Так что ребятам удалось благополучно добраться до Москвы.

* * *

Как мощное радиоактивное излучение, воздействуя на простые материалы, вызывает, в свою очередь, их активность, так Васильев своим талантом пробудил безусловную одаренность этих ребят. Жизнь их приняла ускоренное движение под воздействием новых идей и восторженных мыслей друг друга.

Как-то вечером, возвращаясь на электричке в родной поселок, Шорников сказал ему:

– Сегодня были с Прониным на заседании студенческого научного общества. Там один парень подал интересную мысль: создать в институте конструкторское бюро по цветомузыке. Пока, правда, неясно, что из этого может получиться...

– Это же идея! – загорелся Константин. – Организуем концерты цветомузыки.

– Концерты?!

– Да!... А знаешь, у Скрябина в симфонии «Прометей» есть цветомузыкальная строка – «Люче». До сих пор идея композитора по-настоящему не реализована.

На следующий же день друзья энергично взялись за работу. Начались серьезные поиски людей, занимавшихся когда-либо этой проблемой, поиски литературы. Обратившись в архивы Казанской консерватории, чтобы разыскать партитуру Скрябина, документы о нем, они встретили там энтузиастов, поддержавших их начинание. Это были Лорэнс Блинов, будущий композитор, а в то время студент консерватории, и молодой преподаватель Абрам Григорьевич Юсфин, возглавивший в дальнейшем музыкальную часть студенческого конструкторского бюро «Прометей».



Юсфин слыл человеком, хорошо знавшим современных западных и наших отечественных композиторов-модернистов. В его личной библиотеке хранилось много книг по основным направлениям формалистического искусства. Он-то и взялся за расшифровку строки «Люче». Проблем перед ним возникало много, но, как музыкант, он с ними справился. В свою очередь, студенты-конструкторы создали инстру-

менты цветомузыкального оркестра: серию пультов для семи цветов. Каждый пульт управлял своим цветом на громадном экране.

К первому публичному концерту СКБ Васильев нарисовал портрет Скрябина в условно стилизованной манере – прямыми штрихами (тушью на ватмане). Портрет этот стал началом целой серии графических портретов известных композиторов.

Сегодня Васильев в этих студенческих работах открывается зрителю как одаренный график. Несколько смелых, точных, одному художнику ведомых линий – и оживают Лист, Римский-Корсаков, в страстном творческом порыве запечатлен Моцарт...

Дружба с Юсфиным сыграла определенную роль в судьбе Васильева, подтолкнув его к новым поискам в живописи. Константина не удовлетворял круг задач, решаемых импрессионистами, и он перешел к сюрреализму и абстрактному экспрессионизму. В библиотеке композитора ему представилась возможность познакомиться с творчеством Сальвадора Дали, Ива Танги и других заинтересовавших его сюрреалистов, с одной стороны, и абстрактных экспрессионистов Мотервелла, Джексона Поллока, Хуана Миро, Василия Кандинского – с другой.

Разрабатывая новые направления, художник создал целую серию интересных произведений в сюрреалистическом ключе, таких, как «Струна», «Атомный взрыв». Ими особен-

но восторгался Юсфин, любивший поговорить о серьезности этих формалистических работ.

Однако самого Васильева быстро разочаровал формальный поиск, в основе которого лежал натурализм.



– Единственное, чем интересен сюрреализм, – делился он в друзьями, – это своей чисто внешней эффектностью, возможностью открыто выражать в легкой форме сиюминутные животрепещущие стремления и мысли, но отнюдь не глубинные чувства.

И, проводя аналогию с музыкой, сравнивал это направление с джазовой обработкой симфонической пьесы. Во всяком случае, деликатная, тонкая душа Васильева не приняла определенной легкомысленности форм сюрреализма: вседозволенности выражения чувств и мыслей, их неуравновешенности и обнаженности. Художник почувствовал его внутреннюю несостоятельность.

Несколько дольше продолжалось увлечение Васильева абстрактным экспрессионизмом, относящимся к беспредмет-

ной – живописи и претендовавшим на большую глубину. Столпы абстракционизма утверждали, например, что мастер рисует не тоску на лице человека, а саму тоску, то есть для художника возникает иллюзия полного самовыражения. Подобная концепция не могла не увлечь людей такой богатой фантазии, как Константин и его друзья.

К этому времени Васильев окончил художественное училище и вернулся работать в свой родной поселок. Но круг его друзей несколько не сузился. Напротив, к наезжавшим довольно часто к нему товарищам добавились новые: Анатолий Кузнецов – студент Московского физико-технического института и Юрий Михалкин – весьма способный музыкант, преподававший в музучилище.

Пытаясь найти свою форму самовыражения в искусстве, Васильев напряженно работал, порой не различая дня и ночи. Обычно он ставил на проигрыватель пластинку, надевал наушники, чтобы не беспокоить близких, и уходил в творческий поиск. Но когда бы к нему ни зашли друзья, как бы он при этом ни был увлечен работой, Константин откладывал в сторону кисти, накрывал холст и встречал гостей с неизменным радушием, посвящая им все свое время, забывая порой на неделю, на две о любимом труде. Но этот же человек с поразительной быстротой создавал художественные вещи, когда никто ему не мешал, когда никто в нем не нуждался, когда не надо было нянчить племянницу, развлекать друзей и знакомых.

Вот каким запомнился памятный день первой встречи с художником Юрию Михалкину.

«Теплой августовской ночью мы, пятеро юнцов, беззаботных, жаждущих новизны, чего-то необычного, возвышенного, прибыли в поселок Васильево. Еще утром Кузнецов, у которого я отдыхал в летнем домике на берегу Волги, сказал мне: „Ну что мы здесь сиднем сидим? Тут рядом один малый толковый живет – художник. У него есть музыка, которую ты так хочешь послушать – из французского авангардизма. Едем!“ Но какие-то срочные дела, возникшие у Анатолия, задержали нас, а потом вдруг у него родилась мысль: объединиться всем друзьям детства и махнуть к художнику. Поэтому только поздно вечером, последней электричкой, прибыли мы наконец всей компанией в Васильево.

– Не волнуйся, Костя еще долго будет работать, – успокоил меня Кузнецов.

Мы шли лесной просекой, под высоченными соснами; добравшись до лесопильного завода, ощутили свежесть волжского ветра. Звездное небо высвечивало высокие одноэтажные и в два этажа русские срубы без единого огонька в огромных окнах. Поселок уже спал. Ночная затаенность и долгий путь к художнику усиливали во мне предчувствие встречи с чем-то необычным. Но жила в душе и настороженность: а может быть, художник этот – обычный позер?

– Вот клуб, – сказал кто-то, – завернем за угол и увидим его окно.

И действительно за поворотом светилось одинокое окно, вызволяя из тьмы палисадник, а в нем – живописный куст сирени.

Толя Кузнецов ринулся вперед, забарабанил по стеклу:

– Кто там? – довольно строго откликнулся звонкий баритон.

– Э, да что ты спрашиваешь, свои. – Кузнецов настежь открыл окно, рассмеялся. И вот через какие то секунды перед нами распахнули двери в сени:

– А, заходите, заходите.

Я последним, с легким сожалением, поднялся на крыльцо, подумал: «Всегда наши встречи бывают подготовлены. Вот и сейчас там, за кулисами, голос хороший, дикторский. А помотришь на актера, и настолько все неинтересно, настолько заезжено...»

Вошел в длинный и очень узкий коридор, заставленный большими картинами. Сразу направо кухня – маленькая, но очень уютная. В ней – старинный буфетик, напротив него печь-голландка, у окна маленький столик, за которым, однако, все мы чуть позже прекрасно разместились. Но меня интересовал Костя, каков же он? И вот из своей комнатки-мастерской, прибрав по заведенному им правилу холсты и краски, вышел человек – в гимнастерке, подтянутый, стройный. Никакой позы, расхлябанности. Во взгляде твердость и одновременно притягательное обаяние. Светлые пронизательные глаза смотрели на меня – единственного но-

вого человека в компании – остро, изучающе. Нас представили друг другу. Узнав о моем увлечении музыкой, Костя предложил сесть рядом, стал задавать вопросы, разговорился, искренне заинтересованный в собеседнике. Я поймал себя на мысли, что не испытываю никакого неудобства, общаясь с незнакомым человеком. В дверь неожиданно постучали. Вошла Клавдия Парменовна. Было два часа ночи. И по тому, как вдруг все затихли, стало ясно, что каждый из нас почувствовал бестактность столь позднего визита. Но, к своему удивлению, мы вдруг услышали:

– Ничего, ребята, гостите. Лишь бы сын вас хорошо приветил. А я пойду стелить. В конце концов и вы захотите отдохнуть.

Костя пригласил всех в свою комнату – крошечную мастерскую, где, как я узнал позже, почти все было сделано его руками. Даже черный кожаный диван, на котором он спал, художник смастерил сам, обтянул его, заполнив соломой. Поражало только, как можно было в этой небольшой комнате так просторно и уютно разместиться.

Все шестеро человек расселись, и Костя сумел своей увлеченностью как бы загипнотизировать нас, настроить на трепетное восприятие музыки. А когда он выключил свет и глубокий мрак лишил нас чувства времени и пространства, воцарилась полная тишина. С реальностью связывал нас лишь зеленый глазок магнитофона... Музыка представлялась красивой, загадочной. Все ее звуковые выкрутасы, столкнове-

ния гармоний, едва нарождающиеся и тут же уплывающие музыкальные красоты казались чем-то значительным, неким звуковым волшебством.

Возможно, такое восприятие подготовила сама обстановка: ночь, тишина, эти кусты, заглядывающие в открытое окно, светящийся зеленый огонек магнитофона – и люди, молодые, своенравные, вдруг затихшие в едином желании постичь сокровенное в нагромождении звуков. Но бесспорно и другое: на нас действовало присутствие Константина. Позже я часто убеждался в его удивительной способности увлекать других своими интересами. И потом, когда мы с ним слушали Гайдна, и когда вместе гуляли по лесу, на меня неизменно действовал импульс его обаяния: его заинтересованность творца, как будто мы слушали собственное его произведение или шли по лесу, выращенному им самим... Костя был энергичным человеком, и весь заряд этой энергии он отдавал тому, чем увлекался, а значит – и чем жил, проявляя при этом высочайшую сосредоточенность. И это не могло не действовать на окружающих.

... Спали мы в соседней с мастерской комнате, на полу, всего часа два. Проснулись в шесть. И как-то по-деревенски встряхнулись, ощутили себя отдохнувшими, бодрыми. С любопытством я разглядывал комнату: добротный письменный стол, книжный шкаф – и картины, картины. Идеальный порядок во всем. Безукоризненная чистота на письменном столе. Книги и необходимые предметы разложены,

словно перед инспекторской проверкой. Но я никогда при других своих наездах к Константину не замечал, чтобы он сдувал пылинки или, тщательно расставляя вещи, оценивающим взглядом смотрел на них издалека, вблизи. Нет. Вещи как бы сами естественно ложились на свои места. Где карандашу, листу бумаги, приспособлению для черчения надлежало быть, там он будет и через год, и сразу же его можно взять. Костя подходил к книжному шкафу и не глядя брал книгу, которая ему в данный момент требовалась.

Такое отношение к делу свойственно людям исключительной внутренней собранности, большой духовной силы. Годами наблюдая за Костей, убедился, что без этого не было бы Константина Васильева. Он делал все легко и споро, без игры в какое-то большое и нужное дело.

... Потом был легкий завтрак, прогулка. И опять мы слушали музыку... Звучала классика: Чайковский, Моцарт, Бах. Друзья рекомендовали мне Васильева как художника – фанатика модернизма. «А раз так, – думал я, – значит, он ничего иного не признает». Но в первый мой приезд к нему и много раз позже мы слушали самую разнообразную музыку, в том числе записи русских народных песен. Помнится, через год, когда мы вместе поехали в Москву, он в магазине на улице Кирова покупал много нот клавирной музыки, подобрал Чайковского «Щелкунчик», а потом, обернувшись вдруг к отделу народных песен, сказал: «Были бы у меня деньги, я бы все эти северные русские песни скупил».

... И вот мой памятный визит к Константину подошел к концу. Опять станционная площадь, только теперь взгляд – из отъезжающего поезда. За спиной Васильева светлела та же просека меж взлетающими тонкими соснами. Было много солнца. А он стоял, улыбающийся, с таким светлым, созерцательным лицом. И я представил, как мы уедем, а он вернется к неоконченному холсту и продолжит труд».

Шорников вспоминал, что в один из таких нечаянных визитов к другу он застал Васильева за работой над большим, в несколько квадратных метров, полотном. Олег сразу догадался, что это та самая работа, идеей создания которой Константин с ним недавно поделился. Называться она должна «Лярго» – по наименованию взволновавшей художника третьей части пятой симфонии Д. Шостаковича. Но Олег хорошо знал и то, что Васильев был чрезвычайно требователен к себе и никому не показывал незавершенную работу, даже родной матери. Однако, повинувшись сильному желанию, Шорников вдруг проникновенно посмотрел в глаза другу и попросил:

– Покажи, Костя...

Васильев удивленно вскинул брови, встал, походил по комнате. Потом решительно подошел к картине и, слегка сдвинув накрывавшее ее полотно, приоткрыл край работы...

Даже этот кусочек холста, показанный из-за занавеса, поразил Олега, а позже, когда Васильев представил законченное произведение, зазвучавшее в полный голос, друзья вос-

хищенно заговорили о нем.

Картина иллюстрировала симфонию Шостаковича; она была, конечно, самостоятельным произведением, но сильно перекликалась с музыкой. Увидев на огромном белоснежном холсте нанесенные черной масляной краской дрожащие линии на фоне массивных черных форм, зритель словно чувствовал нервную партию скрипок в мощном звучании всего оркестра.

Нужно было обладать тактом и чутьем Константина Васильева, чтобы вот так мастерски создать из двух контрастных цветов беспредметные формы, имеющие сильное эмоциональное воздействие.

Очень скоро интересы друзей претерпели очередные изменения. Шостакович отошел на второй план, появилась музыка, как бы идущая в ногу с беспредметной живописью. Особенно увлек Васильева в то время Мессиан, в музыке которого звучание музыкальных инструментов заменялось звуками самой природы и различными искусственными шумами.

Константин сам взялся за создание конкретной музыки.

В поисках натуральных звуковых материалов он уходил в лес. Осенью, в пору листопада, когда подолгу не было дождя и листья сухо шуршали под ногами, Константин обувал сапоги и, шагая по листве в нужном ритме, создавал «музыкальную» фразу. А чуть позже, когда появлялся первый ледок, устраивал концерты лесной музыки. Брал, например,

льдинку и пускал ее по хрупкому льду. Та подпрыгивала, задевая за бугорки, посвистывала. Или, отыскав кол, втыкал его в лед с размаху, как копьё. Звонкий взрыв разрывал озеро. Какой-то замирающий звук дробился осколками, прокачивался подо льдом.

Заинтересовавшие его звуки он записывал на магнитофон, нередко воспроизводя их голосом. Потом демонстрировал друзьям свои опусы. Они были короткими – от полутора секунд до двух-трех минут. Набор шумов, скрипов, звонов обрабатывал трансформацией, перекруткой, клейкой магнитофонной ленты таким образом, что получался как бы новый звуковой материал, скрепленный общей конструкцией...

Васильев хотел слышать звуки в их чистом, первозданном виде, расчленять на простые составляющие и жонглировать ими. Видимо, на определенном этапе творческих поисков это было ему необходимо. Хотя при его исключительной природной музыкальности увлечение конкретной музыкой многим в то время казалось странным. Ведь он настолько тонко воспринимал музыку, что преподаватели Казанской консерватории (а у Кости были друзья в этой среде) не хотели верить, будто у него нет специального музыкального образования. Самостоятельно он научился разбираться в нотах, клавирах, партитурах. В клавирах он запоминал всю оперу и потом мог цитировать ее. В его творческой лаборатории постоянно шла работа...

Музыкальные эксперименты находили отражение и в эскизах художника. Эти абстрактные эскизы исключительны своей белизной, контрастирующей с черными пятнами, которые располагаются так, что все поля вокруг кажутся беспредельными, необъятными, подобно световому заоблачному разливу. Но если присмотреться, там проступают тона: серый, перламутровый. Поражает удивительная конструкция черного с оттенками нежно-серого.

По-видимому, именно тогда, ощупью, подходил художник к своей удивительной находке – свинцово-серебристому цвету облаков, который неизменно будоражит чувства зрителя.

Но Васильев все больше сознает, что чистый формальный поиск не дает удовлетворения художнику и не делает его необходимым людям.

Модернисты, теоретики этих направлений утверждали, что беспредметное искусство не направлено ни к кому и ни к чему, оно выражает только самого автора – поэтому оно обязано быть кружковым искусством, для малого, весьма ограниченного круга ценителей. А в сознании Константина упрямо билась одна и та же мысль: «Самовыражение для художника не самоцель. Он должен работать для людей». Константин стал все чаще и чаще говорить друзьям о том, что формальный поиск кончается ничем, ведет в тупик, что логическим завершением модернизма является черный квадрат.

Как раз в это время получил он письмо от Саши Жарского, уехавшего из Казани после окончания художественного

училища.

«... Мне тяжело слышать, что ты уничтожаешь некоторые свои работы. Я еще раз советую не делать этого. В минуты, когда меняется мировоззрение, спрячь то, от чего ты отходишь. Спрячь и не смотри... Ты знаешь, что ты большой художник, значит, даже если твоя философия в искусстве изменяется, то все равно ты сделал способные работы. Но много мыслить и мало практически работать – к этому можно быстро привыкнуть и стать ненужным теоретиком. Это страшная штука; потом, когда покажется, что мысль стала кристальной, – руки откажутся осуществлять ее, поздно будет спрашивать, куда девались способности...»

Но Васильев безжалостно уничтожал то, чем еще вчера восхищались друзья. Его не могло уже удовлетворить жонглирование формами.

Овладев изображением внешних форм в совершенстве, научившись придавать им особую жизненность, Константин мучился мыслью о том, что за этими формами ничего, в сущности, не скрывается, что, оставаясь на этом пути, он растеряет главное – творческую духовную силу – и не сможет выразить по-настоящему своего отношения к миру.

Найдя в себе мужество навсегда отказаться от прежнего направления, Васильев не знал еще, каким будет новое. Тогда он еще не думал о традиционном реализме, очевидно, полагая его исчерпавшим себя благодаря гению великих мастеров прошлого, перед которыми художник всегда прекло-

нялся. И пока он не видел, а точнее, не испробовал по-настоящему другого творческого пути, к нему пришло незнакомое раньше чувство опустошенности и отчаяния. Он оставил живопись, не делал никаких зарисовок, даже эскизов.

В эти несколько месяцев полного творческого бездействия Константин особенно близко сошелся с Шорниковым.

Олег, по шутливому выражению Васильева, представлял собой «смесь славянской каши с чухонским маслом». Впрочем, «масло» это занимало изрядную долю. Его родословная ниточка, тянувшаяся по линии отца к марийским корням, накрепко связала этого человека с лесом, нетронутой природой... Свое свободное время он проводил в самых глухих лесных уголках, на проделанных им заветных тропках. Тихий и величественный лес был его творческой лабораторией. Там он по-настоящему вдохновлялся, размышлял, сочинял стихи, а подчас, увлекшись прогулкой, оставался ночевать под какой-нибудь вековой, дышащей внутренним теплом березой.

Именно с этим своим другом и зачастил Васильев в лес. А вскоре начал прихватывать этюдник и кисти. Олег неизменно брал с собой блокнот и карандаш. Творческий процесс стал для них своеобразным священнодействием и не нарушался разговорами: каждый, облюбовав приглянувшийся уголок, занимался своим делом. Получив удовлетворение от работы и вместе с ним добрый заряд целительной энергии, друзья испытывали еще большую потребность в общении.

Шорников, поклонник русских народных сказок и всевозможных поверий, рисовал в воображении Константина таинства языческой Руси, создавая мифические образы и надеялся их поэтической речью.

Васильев серьезно слушал друга, но в долгу не оставался и порой показывал Олегу, что и у него, «лесного человека», есть пробелы в познании царства природы.

– Чем живая природа отличается от фотографии? – озадачил он как-то Олега.

– Ну, наверное, тем, что снимок – это всего лишь мгновение жизни, – ответил поэт.

– Так, да не совсем: это твое мгновение всегда останется мертвым. А вот мастерски написанная картина вполне может как бы перенести зрителя в реальную среду.

Помолчав, Константин дотронулся рукой до мохнатой лапы елки и, приглаживая хвою по иголочкам, спросил:

– Какого она цвета?

– Темно-зеленого...

– Давай-ка отойдем.

Они отступили шагов на пять.

– А теперь какого?

– Чуть светлее темно-зеленого...

– И все?! Ты приглядишься, приглядишься. Какие еще оттенки?

Благодаря упорству Константина Олег уловил около десяти различных цветовых оттенков: белый, розовый, фиолетовый, а ближе к стволу даже черный.

– Все это рефлексы, – пояснил художник, – наложение на нашу елочку отраженного света от песчаного грунта, соседних деревьев, поляны с травами. Чистых цветов в природе не бывает. Белому может неожиданно сопутствовать едва уловимый фиолетовый, а красный уравнивается зеленым... Но этого простой человек, не художник, не замечает, а видит лишь основные доминирующие краски.

– Хорошо, – прервал его Олег, – но при чем здесь фотография?

– Да ведь именно так, в основных красках, производится цветопередача даже на самых качественных фотографиях. А художник улавливает оттенки цветов – это чудо игры полутонов, воспроизводит их на полотне – и зритель чувствует истекающие с холста живые флюиды природы.

Васильев присел на траву, подминая хрустящие стебли, и продолжил задумчиво:

– Так же и в музыке: при звучании одной ноты вместе с основным возникают и соседние тона, близкие к нему по частоте – обертоны. В музыке они, как полутона в живописи, придают голосу своеобразную окраску, неповторимый тембр. Без них исчезнет эффект «живого голоса». – И вдруг весело добавил: – Так что присматривайся, друг, к полутонам в природе, ищи их и в своей поэзии...

Но за обычными шутками и некоторой беспечностью товарища Олег, хорошо понимавший Константина, подмечал постоянное напряжение его мысли, мучительно стремив-

шейся найти решение какой-то важной задачи.

Общение художника с природой незаметно всколыхнуло впечатления детства, то время, когда они вместе с отцом бродили вдоль Волги и Свияги, по их сказочно красивым гористым берегам и заливным лугам, заходили в живописные леса, где отец учил его многое подмечать и запоминать. Словно предчувствовал Алексей Алексеевич в те годы скорое расставание и давал сыну напутствия на всю жизнь. Шепнули тогда Константину свои заветные слова и лес, и доли, и могучие реки, и вот теперь, на пороге зрелости, его сердце откликнулось на те голоса, забилось в каком-то добром предчувствии...

В один из великолепных весенних дней 1964 года друзья возвращались из Казани. Не доезжая поселка, они сошли с электрички и продолжили путь знакомыми лесными тропинками. Пробуждающаяся природа радовала их обилием искристого света, отраженного от островков снега и от множества ручейков, радовала суетой копошащихся после зимней спячки насекомых, гомоном озабоченных птиц.

И вдруг среди всех хлопот этой возрождающейся жизни они услышали нежную, вековую песню жаворонка...

Константин почувствовал на себе действие разлившейся повсюду гармонии. Этот ласковый строй природы и одновременно буйное ее жизнелюбие и было как раз тем, чего так не хватало Константину и так страстно жаждало его сердце. Это была одухотворенная природа. Вольно или невольно ху-

дожник сделал важный шаг на пути ее интуитивного постижения. Совершился тот толчок, который давно назревал и уже был подготовлен новым ходом мыслей и мировоззрением Васильева.

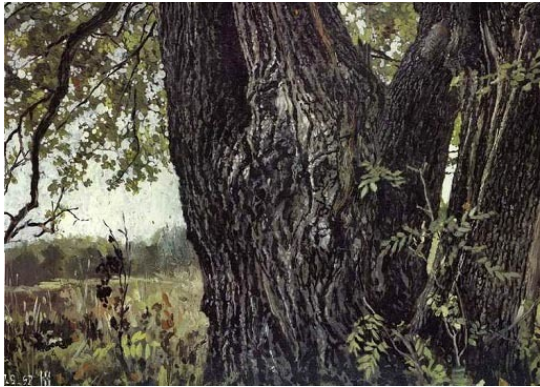
Началось бурное возвращение к искусству позитивному, к нашей народной литературе: сказкам, легендам, преданиям и поверьям. Васильев хорошо сознавал, что именно в этих закромах народной духовности найдет он то нравственное начало, которое послужит ему подспорьем в общении с природой, поможет восстановить притуплённый у цивилизованного человека высший дар – способность читать книгу природы и понимать ее язык, проникать духовным взором в тайны мироздания.

Со свойственной ему творческой увлеченностью Константин занялся пейзажными зарисовками, потребовав от себя качественно нового подхода к этому жанру. Его уже не могли устроить холодные отпечатки пусть даже самых красивых и таинственных; уголков природы. Он искал тот потаенный смысл, который одухотворил бы пейзаж...

Необычное облако будто возносится ввысь. Вековые деревья пробуждают представление о таинствах совершавшегося под их кронами древнего обряда...

Его пейзаж – всегда живой, населенный если не какими-то фантастическими духами, то, во всяком случае, их символами. Постигая глубины русских народных сказок, Васильев, как когда-то Александр Сергеевич Пушкин, требовал язы-

ческого присутствия в лесу наших добрых гениев: русалок, лешего, кикимор – загадочности... Чтобы не было так, как сказано у поэта: «Без тайны лес, без плясок нивы...»



Весь этот сплав народного мифотворчества и живой природы Васильев мастерски отразил в своих полотнах. Среди работ художника нет ни одного нейтрального пейзажа, каждый несет ярко выраженное чувство.

Вот, казалось бы, скромная работа, где на фоне молодых зеленых побегов изображен могучий древний дуб. Этот исполин с царственной мощью расположился на кусочке отведенной ему судьбой земли. Он стоит там, сохраняя гордость и величие, словно не замечая того, что утерял всех своих сверстников... Но, видимо, знает этот патриарх лесов какую-то тайну и хранит ее до поры, чувствует еще в себе силу и ждет условного часа...



Есть у Алексея Константиновича Толстого интересная запись о работе Фидия «Зевс»: «Ласковый царственный взор из-под мрака бровей громоносных...» Что-то родственное, мощное несет и васильевский «Дуб»: фактура ствола крупная, иссеченная и в то же время притягательная своей теплотой.

Пейзаж этот дает зрителю не только чисто эстетическое наслаждение – он пробуждает способность понять сокровенное...

Продолжая совершенствовать это направление живописи, Васильев глубоко проникает в тайны состояния природы. И к концу своей трагически оборвавшейся жизни создает удивительно одухотворенные пейзажи «Осень» и «Лесная готика», в которых показывает примеры высочайшей пластики, богатейшего колорита, великолепной композиции и рисунка.

Константин очень любил осень, щедрую многообразием красок, и, собрав лучшие ее черты-приметы, написал обобщенный образ этого времени года. Его «Осень» как бы извиняется перед зрителем за остывающее лето буйством цвета, необычной тишиной и торжественностью леса, который хотя и лишился птичьих песен, но не опустел! он дышит, он несет в себе мощный заряд накопленной за лето энергии и щедро посылает его всему живому.

Пейзаж, выразивший ощущение художника, превратился в сгусток красоты. Причем средства, которыми живописец этого достиг, обычны. Несмотря на многообразие используемой палитры, его трудно упрекнуть в излишней пестроте красок, свойственной импрессионистам. В пейзаже нигде нет чистых цветов; везде переходы, оттенки, рефлексy. И словно сама гармония торжествует на полотне.

Здесь художник очень современен эпохе. В век активизации всех происходящих на земле процессов он, как никто другой, дал нам понятие об интенсивной красоте, об интенсивном, насыщенном духовном плане. Его повышенно-эмоциональное отношение к жизни, художественные обобщения, доведенные до известной крайности выражения, есть не что иное, как романтизм.

К романтическим можно отнести и работу Васильеве «Лесная готика». Пейзаж этот он написал в период активного увлечения историей и культурой других народов, когда его интересовало время перехода европейцев к ренессансу. Не

к итальянскому, а к мужественному северному ренессансу, к возрождению светлой идеологии и культуры.



В его «Лесной готике» дан психологический настрой северных народов Европы, во многом схожих с нашими русскими поморами, жившими среди строгих и величественных лесов.

Картина несет на себе определенную печать этой суровости и возвышенности, какой-то аскетической духовности. Несмотря на то, что художник написал вполне привычный нам хвойный лес, со всеми его цветовыми бликами, лес этот ассоциируется с готическим храмом.

Безмолвны сосны. Но вот сквозь кроны деревьев отвесно падают солнечные лучи, пробиваясь тремя самостоятельными потоками и заливая сказочным светом стволы деревьев, землю. Своей живительной силой свет одухотворяет суровую стихию леса. Вся земля становится светлой и прозрачной, и мы уже слышим звучание органа, составленного из необычных этих труб: больших и малых деревьев. Орган звучит, ревет, свистит и тоненько поет. Все это вместе создает океан звуков мятущихся, ревущих и в то же время торжественных и глубоких. И вдруг мы выделяем нежнее, лирическое пение маленькой елочки и одновременно замечаем ее, оторвавшуюся от земли и парящую между грозных стволов в надежде пробиться к живительному свету. И тотчас елочка вызывает в нас трепетное чувство, стремление помочь ей, не дать стихиям, темным силам задушить этот росток.

Такова основа глубокой гуманной сущности северных народов: не тонкая задушевная лирика южанина, но всегда суровая по своему выражению, требующая активного действия драма.

Здесь, как у всякого большого художника, два плана. Прямой, легко воспринимаемый план – чисто внешнее сходство

леса с готическим храмом, и в то же время – большая духовная общность этих двух начал. Она и придает пейзажу особую глубину.

У Васильева многие работы основаны на этом: внешняя формальная похожесть, совершенно необходимая для создания образа, и большая внутренняя связь явлений. Зритель всегда невольно чувствует особую психологическую активность его произведений.

В любых пейзажах художник простую былинку изображает так, что получается законченная картина, и на живую природу мы уже смотрим, как на бесконечный океан тончайших линий и оттенков. То, что было самым обыденным под ногами пешеходов: одуванчики, ромашки – эти вспышки белого и серебристого среди зеленого моря трав – становится для нас откровением. Люди отдыхают у пейзажей Васильева, набираются сил от этого источника неисчерпаемой доброты и любви.

По-видимому, художнику удалось достичь необходимой силы воздействия своих пейзажей еще и благодаря его юношескому увлечению экспериментами с выразительными возможностями линий и цветовых пятен. Не случайно, вспоминая о былых своих поисках, он говорил как-то друзьям: «Я только сейчас вижу, что все это было лабораторией для моей работы: абстракционизм – для четкой конструкции и для противодействия цвета и линии, сюрреализм – для нахождения цветовой гаммы и световых оттенков». Именно пластич-

ность линий и музыкальность цветowych пятен делают «Лесную готику» столь запоминающейся.

Творческий диапазон художника не был, конечно, ограничен только пейзажем. Однако переход к другим реалистическим направлениям живописи оказался для Васильева очень непростым. Это был мучительный период его творческих исканий. Васильев хочет писать новое, но оно обретает прежние формы. Перестройка его сознания не совпала с перестройкой в технике живописи. Взаимопроникновение стилей преследовало художника, и он никак не мог от этого избавиться. Хотел, но не мог.

Константин, например, полушутя, хотя и со значительной долей искренности, говорил друзьям:

– Начинаю писать совершенно революционную картину, которая станет событием в жизни и все перевернет.

А рисовал что-то старое, отвергнутое уже им самим. Манера письма оставалась прежней, и в эти старые формы никак не хотело укладываться новое содержание. Проходили месяцы, и он снова заявлял:

– Все, что я рисовал, было совершеннейшей чушью, последнюю картину я уничтожил и беру абсолютно другой курс.

Так продолжалось вплоть до 1965 года. До этого художник пытался открыть свое собственное направление, углубляясь в свободный творческий поиск, не ограничивая его никакими рамками. Выполнил очень интересную картину: юноша

играет девушке на скрипке, а вокруг нереальная экзотическая природа. Закончив работу, он не выдержал и по старой привычке разбил ее на треугольники. Была еще картина: каменный дом или какие-то уложенные друг на друга плиты; между ними ниши в коричневых и желтых тонах и сквозные глубокие просветы, в одном из которых, спиной к зрителю, согнувшись, сидела женщина.

Одно время Константин делал даже всевозможные цветные коллажи. И хотя они были ценны своим стилистическим единством и специалисты отмечали среди них подлинные шедевры, Васильев отказался и от них: все пустил на абажуры или сжег.

А то вдруг он начинал активно писать стихи, сопровождая ими свои новые работы, в основном графические. Подготовил интересную серию книжной графики по произведениям Мусы Джалиля и Фадеева. Рисунки эти выполнил с большой любовью, наклеил их на картон. Они долго были предметом восхищения товарищей и случайных зрителей. Но со временем рисунки погибли.

В период, пока Константин искал новый творческий путь, он больше, чем когда-либо, нуждался в общении. Оно было ему необходимо, чтобы опробовать на зрителе все, что выходило из-под его кисти. Васильев стал приглашать друзей на обсуждение завершенных работ, чего с ним раньше никогда не было. С Кузнецовым, учившимся еще в те годы в Москве, делился замыслами и, как правило, приглашал в каникулы

приехать посмотреть картины. Звал, конечно, Шорникова, Пронина, других приятелей и с удовольствием выслушивал их критику.

Тонкий психолог, наделенный глубоким чувством такта, он был очень доброжелателен к своим товарищам. Даже в минуты занятости никогда не показывал, что к нему пришли не вовремя. Его манера держаться представляла собой соединение вежливой внимательности очень образованного, умного человека с чувством собственного достоинства художника, объективно оценивающего свой талант. При этом не было в нем и тени высокомерия или самолюбования. Талантливый собеседник, Константин остро чувствовал истинные духовные устремления и внутренний мир человека, с которым общался.

Несколько замкнутый, но по-настоящему интеллигентный, Юрий Михалкин видел в Константине собеседника, друга, способного понять тончайшие движения его души, души человека со сложной судьбой. Они часами могли говорить о музыке, живописи... Константин быстро улавливал суть рассуждений своего собеседника и живо откликался на них, тут же развивая мысль дальше. Как-то Михалкин признался ему: «Мне больше нравятся не твои картины, а крошечные этюды маслом, которые посвящены всего лишь одному одуванчику с разными травками вокруг, или коре на сосне, освещенной солнцем. В них я вижу то богатство и то единство тона, которое можно встретить только в при-

роде». Константин, как ни странно, согласился с ним, заметив, что он и сам их очень любит. Затем встал, подошел к столу, на котором были разложены многочисленные репродукции, и выбрал среди них одну – Рембрандта «Саския на коленях», больших размеров, очень качественную, с великолепной цветопередачей и со следами старения картины. «Взгляни на эти трещины, пятна, на места, тронутые временем. Один этот кусочек картины можно воспринимать как самостоятельное произведение, словно так и было задумано автором...»

Завороженному Михалкину казалось, что бот сейчас, при нем, совершается некое таинство: словами создавая цветовую феерию, Константин как бы строил, чертил, образовывал цвета и тени. «Не случайно к Косте все тянутся, как на паломничество, – думал Юрий, слушая рассуждения товарища, – колоссальный заряд получаешь от него».

А иной раз друзья приходили к нему просто так, отдохнуть, и он, улавливая их настроение, принимался вдруг цитировать Хлестакова Гоголя или капитана Лебядкина Достоевского, тем самым как бы предлагая друзьям: «Раз вы не можете ничем серьезным себя занять, ну хоть поиграйте, посмейтесь над собой...»

Случалось, веселое настроение переполняло ребят. Появилось у Константина как-то желание написать портрет Кузнецова – этого крепкого кряжистого мужичка – с петухом в руках. Соседский петух, на которого Костя давно и с

интересом поглядывал, имел какую-то совершенно необыкновенную раскраску. Ребята попытались отловить его хотя бы на время одного сеанса. Но хозяйка заметила их агрессивные действия, и уже не могло быть и речи о том, чтобы попросить птицу «напрокат».

– Ладно! – тут же перестроился Константин. – Хочешь, я тебя нарисую по пояс обнаженным и с топором в руках?

– Ну давай...

Где-то в сарае они нашли здоровенный старый колун. Первый сеанс длился больше часа. Анатолий мужественно выстоял все это время, не имея возможности даже смахнуть пот с лица, Константин, по своему правилу, не показал другу незавершенную работу. На следующий день был второй сеанс, потом третий. Наконец художник предложил:

– Теперь смотри!



Анатолий увидел свой портрет, но... без топора: Константин изобразил его по грудь.

Отчасти это была шутка. И в то же время напряженная

поза Кузнецова отразилась на всем его облике, сыграла свою роль...

Васильев был прекрасным пародистом, тонко чувствующим юмор. Помогала его природная наблюдательность. Клавдия Парменовна передала сыну умение подмечать в людях что-то несоответствующее, нелепое. Константин мог с юмором взглянуть на окружающее как бы со стороны, в то же время не отделяя себя от этой среды. В семье Васильевых любили подмечать смешное в людях и незло вышучивать их. Стоило Константину лишь несколько усилить или поменять акценты, как тут же объект его шуток превращался в комическую фигуру.

Константин мог изобразить кого угодно, при этом очень умело передавая интонацию. Иногда в одной лишь ужимке подмечал существенное в человеке. Его острая наблюдательность находила отражение и в творчестве. Например, чтобы охарактеризовать кого-то из приятелей, он мог, взяв карандаш, за три-четыре секунды несколькими штрихами точно передать его облик. Умение остроумно и тонко подметить в человеке его слабости, дать ему точную, обличающую характеристику очень ценил Константин в своем любимом писателе И. Бунине, полное собрание сочинений которого имел в личной библиотеке. Когда Константин добрался до 9-го тома воспоминаний о писателях, то пришел в неопишуемый восторг. Он выучил наизусть чуть ли не все бунинские едкие характеристики знаменитых писателей.

У художника наступил период живописных пародий. На картину, представлявшуюся когда-то значительной, а через какое-то время ничтожной и смешной, рисовал пародию.

Сохранившаяся работа этого трудного переломного этапа в творчестве художника – картина «Вотан». Первым из друзей увидел ее Анатолий Кузнецов. Посмотрев на «Вотана», он расхохотался. Там несомненно изображен был Вотан, но неумовимо присутствовало еще и что-то очень смешное.

– Как ты сумел так нарисовать? – спросил он Константина.

– Да вот, взял в качестве природы, – ответил тот, – облик одной вредной соседки...

Портрет был с обилием многозначительных подробностей. Художник изобразил, к примеру, на лице некую точку, ставшую как бы смысловым центром картины, что одновременно рождало пародийность, разрушало серьезность темы. Работа была написана маслом.

Другой вариант той же картины Константин выполнил темперой, используя большой арсенал прежних своих формалистических приемов, в частности – разбил изображение на треугольники. Васильев, конечно, прекрасно понимал, что Вотан, идеальный вымышленный герой, никак не укладывается в прокрустово ложе формализма, и на этом противоречии построил картину. В ней, как и в других работах того времени, новый, едва нарождающийся мифологический стиль художника и старый, экспрессионистско-кубический, по-прежнему проникают друг в друга. Но теперь уже они как

инородные тела, а сам художник, явно посмеиваясь, смотрит с позиции одного стиля на другой. Этим Васильев как бы подводит черту, полностью разделяваясь с прежними своими кумирами, с прежней манерой письма.

Какая-то новая сильная мысль мучилась, билась в его сознании, но не претворялась в жизнь. И вот на готовую, жаждущую работы почву случай бросил нужное зерно.

Вернувшись как-то с прогулки, Шорников рассказал Константину о своей нечаянной встрече на берегу Волги с большим орлом. Тот сидел на изломе сокрушенной временем березы и, надменно презирая возможную опасность, перебирал мощным клювом серые перья на своей груди. Олега неодолимо потянуло вперед: ближе, как можно ближе к чудной птице. Но неожиданно орел встрепенулся и бросил такой огненный взгляд на незваного гостя, что человек оторопел, смутился... Невольно в памяти обозначились подходящие к моменту строчки стихов:

«Открылись вещие зеницы, как у испуганной орлицы...»

В сознании Константина вспыхнула и окончательно сформировалась ясная, четкая мысль: «Внутреннюю силу всего живого, силу духа – вот что должен выражать художник!»

– Я сделаю картину и назову ее «Северный орел», – отозвался Васильев...

Олег удовлетворенно кивнул головой, а про себя подумал:

«Как это Константин будет рисовать птицу?»»

Товарищи с радостным нетерпением ждали обещанной встречи с его новой работой. И знакомство друзей с картиной «Северный орел» состоялось. В то памятное для них утро Константин находился в приподнятом настроении, декламировал Пушкина. Во всем его облике и поведении чувствовалось радостное возбуждение человека, шагнувшего после долгого сна на утренний воздух.



Когда в условленное время Васильев снял с полотна покрывало, в комнате воцарилась необычная тишина. Друзья предполагали увидеть какую угодно птицу, но... мужика с топором никак не ожидали. Однако талант художника неудержимо притягивал взгляды каждого к картине, заставлял думать, восхищаться небывалой внутренней силой созданного образа. Зрителя буквально сверлил орлиный взгляд мужественного человека, властелина тайги, одухотворяемого природой и одухотворяющего первобытную стихию леса

своим трудом, мужеством и волей.

Картина радовала сияющим тоном, поражала сложностью тончайшей игры света в бесконечном узоре инея, заснеженной хвои, веток, стволов. И красота эта окружала человека, от которого веяло не только недюжинной силой, но и звонкой ясностью, веселостью, счастьем неразрывной жизни с лесом. Зрителю хотелось такого же увлечения делом в гармонии со всем окружающим. Мысль художника сумела, поднявшись над обычным житейским фактом, прикоснуться к стихии народного мифотворчества. И друзья остро почувствовали значимость рожденного полотна. Первым пришел в себя Анатолий Кузнецов:

– Да, Костя, такого мне видеть не доводилось. Твоему мужику с топором есть что сказать. И я прекрасно понимаю, о чем он молчит.

– Вместо того чтобы каламбурить, подумал бы лучше, почему этот орел северный, – осадил его Шорников.

– А чего же тут неясного? – заговорил опять Кузнецов. – При оценке некоторых человеческих качеств можно делить земной шар на параллели: чем севернее народ, тем он мужественнее. Измени природу – и человек родится другим.

– Но твой «Северный орел», Костя, наверное, тысячелетней давности? – поинтересовался Пронин.

– Ну почему же, в народной мифологии герои не умирают. И если прикоснуться к душе народной, там всегда можно отыскать любых героев...

Этот жанровый пейзаж был переломной работой художника после мучительно сложного искания своего стиля в искусстве. Васильев утверждает в картине прежде всего право реализма быть уважаемым и свое право отображать близкую ему по духу жизнь. Тот, кому известно, какая богемная неразбериха творилась в 60-е годы в умах молодых художников, сколько могучей силы нужно было, чтобы отбросить всевозможные «измы», неестественные, навязанные извне концепции и тематики, тот признает за Васильевым и смелость, и исключительную новизну. Поистине мало мы знаем художников, способных изображать реалистическую жизнь так, чтобы неподготовленный зритель не сомневался и не иронизировал у картины по разным поводам, в том числе – насчет неумелости, неуклюжести, ремесла, а просто отдавался красоте, сильному впечатлению.

Свою тему, исподволь прораставшую в душе, Васильев нащупывал давно: еще во время учебы в Казанском художественном училище. Его дипломной работой стали эскизы к драме Островского на музыку Чайковского «Снегурочка», где художнику удалось мастерски соединить в одно целое сценическую условность с тонкой лирической достоверностью пейзажа, ароматом сказочности.

На центральном эскизе, выдержанном в сине-голубых тонах, зрителю открывалась тихая сказочная ночь. То самое волшебное время, когда хозяйка-луна подглядывает янтарным глазом сквозь прозрачную пелену облака: сковал ли

землю долгожданный покой и сон. Укоризненный взор ее наблюдает за тем, как мрачный хвойный лес подбирается к утонувшей в снегу поляне, приютившей на своем боку дряхлую избушку. Окна этого таинственного жилища едва выглядывают из-за снежных сугробов, оседлавших ограду, крышу, готовых уже поглотить все Берендеево царство.

Работа вызвала тогда немалый резонанс в среде преподавателей и выпускников училища, а сам Васильев был удостоен диплома с «отличием». К сожалению, эскиз не сохранился, как и многое из того, над чем добросовестно трудился художник и чем несколько потом не дорожил, легко расставаясь в силу широты своего характера.

Закончив работу, Константин словно забывал о ней, устремляясь к новой цели.

Эскизу к драме Островского «Снегурочка» не повезло, может быть, еще и потому, что Васильев был далек в то время от разрабатываемой темы, пребывая в формалистическом поиске.

Вскоре после создания «Северного орла» художник написал поэтическую картину «Гуси-лебеди», где создал возвышенный пленительный образ девы Февронии – героини оперы Н.А.Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Внутреннюю цельность душевного мира девушки, ее кристальную чистоту, благородство, доброту – все это сумел передать Васильев в ее грациозном движении, во взгляде, устремленном вслед улетающей паре

лебедей – символу верности в русском эпосе.

Ему не пришлось изобретать декорацию, обстановку, в которую следовало бы поместить героиню. Он сам жил в подобном мире: на берегу Волги, в окружении буйной торжествующей природы. В шуме лесов, в шелесте листьев ему не раз слышались те загадочные беседы, которые ведут между собою деревья; таинственный говор чудился и в плеске воды, и в гомоне птиц, и в свисте ветра. Художник воссоздал эту среду, сумел наделить юную девушку такой красотой и обаянием, что зритель невольно сопереживает ее чувствам, мечте о прекрасной, верной любви. Завершив картину, Константин преподнес ее в дар самому дорогому человеку – своей матери.



Другая работа, в которой художник сознательно использовал принцип театральной декорации, – «Плач Ярославны». Это правая часть задуманного, но не законченного им триптиха, посвященного самому поэтическому сказанию старины – «Слову о полку Игореве».

Художник, зачитываясь патриотической поэмой, глубоко сопереживал печали, разлившейся по Руси после страшного поражения князя Игоря, нанесенного ему половецким ханом. В его «Ярославне» грустью наполнена вся природа. Жена князя Игоря в плаче обращается к ветру, веющему под облаками, к Днепру, пробившему каменные горы земли по-

ловецкой, к солнцу, которое для всех тепло и прекрасно, а в безводной степи простерло свои жгучие лучи на русских воинов.

Зритель, даже не знающий, что художник писал полотно в значительной мере и под впечатлением знаменитой оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», чувствует необычную музыкальность образа и словно слышит наяву плач Ярославны.

Васильев по-своему переосмысливает картины-декорации, насыщает их сказочно-поэтической глубиной. Художник радуется зрителя не только богатством воображения, но и вполне конкретными познаниями в области истории, археологии. И оживает поэтическая сказка, полная чудес и правды жизни.

Еще одна интересная работа художника, «Свияжск» – удивительное сочетание сказочности с реальностью наших дней.

Васильев изобразил хорошо знакомый и близкий его сердцу берег Волги, то место, куда он часто добирался на лодке, чтобы, поднявшись на гору Медведь, полюбоваться дивными окрестностями. Как раз у самого подножия горы Свияга отдает свои воды могучей Волге. А с другой стороны, точно гигантский корабль, подплывает к месту слияния рек остров Свияжск, устремляя вверх купола древних соборов. Островом этот кусок земли стал после создания Куйбышевского водохранилища и затопления части левого волжского берега. История сохранившихся на нем сооружений берет свое

начало с середины шестнадцатого века, со времен осады Казани царем Иваном Грозным. По его воле на высоком левом берегу Волги, против устья Свияги, была за четыре недели построена мощная крепость. Стрельцы готовились там к штурму главного оплота татарского ханства. Время изменило облик не только крепостных и церковных сооружений, но даже местности. Поднявшиеся могучие воды держат теперь на своих волнах явившийся вдруг остров, окутанный ореолом романтической таинственности.

Константин наслаждался суровой красотой здешних речных далей. В такие часы начиналась активная духовная работа художника: в сознании возникали и вереницей проходили грозные эпизоды отечественной истории. Сохранился небольшой лист бумаги, на котором Васильев простым карандашом сделал первые наброски «Свияжска». На рисунке величиной с этикетку спичечного коробка точно передан замысел будущей картины. Так и изобразил все художник потом на холсте, добавив в композицию картины лишь одну существенную деталь – фигуру молодой женщины в ярко-красном сарафане, поднявшейся на крутой, продуваемый неугомонными ветрами берег; таким приемом художник соединил давнее прошлое с жизнью сегодняшней. Контраст холодного серо-голубого тона неба и воды с обжигающе ярким убранством женщины невольно тревожит чувства зрителя, вынужденного поверить в реальность сказочного образа, созданного фантазией живописца.

В картине новаторски смело передана среда, сама вольная природа. Домысливал ли Константин цвета или брал их прямо с натуры, богатой холодными тонами, сказать трудно. Но вот пометки, сделанные его собственной рукой на том маленьком карандашном рисунке: «Остров и соборы – все в серебристо-голубой дымке, сквозь которую угадываются другие цвета. Небо – жемчужное; внизу серо-голубовато-желтоватое; кверху через оранжеватый – к серебристо-голубому. Даль – серо-изумрудная, по сравнению с островами...»

Так представлял себе художник будущее полотно, именно так зазвучало оно, выйдя из-под кисти живописца, и сразу же оказалось в числе лучших его произведений. Своим огромным успехом «Свияжск» обязан прежде всего необычайному цветовому решению. Используя при написании этой картины множество тончайших серых тонов и цветовых переходов в очень широком диапазоне: от светло-серого до иссиня-свинцового, Васильев в дальнейшем смело применял эту находку в других работах, воспевающих неброскую, щемящую красоту русского Севера. Он дал самостоятельную жизнь мгlisto-серому, серебристо-стальному и другим тонам. Эти сумеречные цвета получили у него равные права с яркими красками и, контрастируя с ними, выиграли строгостью и чистотой, близкими к реальным краскам русского Севера. Художник возвеличил серую гамму тонов, вызывая у нас невольные ассоциации с волшебной красотой морского жемчуга, строгим блеском клинка, туманно-мгlistой тиши-

ной зимнего утра...

Васильева, обладавшего широкой эрудицией, и прежде привлекали эпос, народная поэзия. Но теперь именно в них нашел он ответ на волнующие вопросы, обратившись к ярким и великим характерам, созданным гениальной фантазией народа. Художник всем своим существом устремился к основному на земле: народу и его творчеству. Родилась идея широко отобразить героев народного эпоса, выстроив образы-символы в единый ряд цикла «Русь былинная».

В это время, весной 1967 года, в дом Васильевых пришла беда: тяжелый, неизлечимый недуг обрушился на младшую сестру Константина – десятиклассницу Людмилу. Для Кости она была не только любимой сестрой, но и близким другом. Девушка весьма одаренная, Люда, несмотря на свой юный возраст, любила и хорошо понимала музыку, отличалась начитанностью. В последние месяцы жизни, не имея сил подняться с постели, она вслух читала былины, а художник, чтобы скрасить ее одиночество, в той же комнате писал картины.

Предчувствуя скорую кончину, Люда, однако, ни разу не проронила слезинки, не показала близким духовной слабости, страха перед неминуемой трагедией. Напротив, до последних дней она стремилась активно жить, участвовать в творческих поисках брата. Любимой фольклорной вещью Люды в те трагические дни стала былина о Дунае Ивановиче. Девушку привлекала сила, неудержимая мощь богаты-

рей, способных даже после гибели не покидать навсегда ма-тушку-землю, а, превратившись в могучие реки, припасть к ней своими водами.

Она попросила Константина взяться за разработку этой былины, чем он и занялся с большим желанием. Это было болезненно-обостренное творческое содружество близких людей, понимающих, что их увлеченность общей идеей – последний совместный след в этой жизни. Константин не спешил, делал наброски в поисках лучшей композиции, наиболее точно выражающей тему «Рождение Дуная».

Итогом этой работы стали два больших полотна и три законченных эскиза.

Языческий мир не раз давал людям мотивы для интересных легенд. В живописи этот духовный пласт нашего народа освещали В. Васнецов, М. Врубель, Н. Рерих, М. Нестеров. Васильеву ближе других по своему мироощущению, – несомненно, был Васнецов. Константин любил его и выделял среди других русских художников, даже среди своих любимейших: Крамского, Нестерова, Корина.

Отыскав в Москве Дом-музей Виктора Михайловича Васнецова, Константин зачастил туда. Будучи очень гордым и скромным человеком, он посчитал неудобным демонстрировать свою профессию: что-либо зарисовывать в музее или вступать в разговоры с персоналом музея, хотя его там интересовало все.

Константин стал ежедневно приходить в этот дом. Он вни-

кал в тонкости васнецовских картин, а вечером тщательно зарисовывал все по памяти.

Но нельзя сказать, чтобы Васильев рабски преклонялся перед своим кумиром. Он не принимал Васнецова слепо и позволял себе иногда в разговоре с друзьями делать весьма смелые замечания. Рассматривая однажды в Третьяковке «Трех богатырей», Константин сказал Пронину:

– Картина великолепная, но почему у автора такое пренебрежение к фону: земле, небу? Он их написал небрежно, мало придавая значения форме и цветовым соотношениям, особенно в прорисовке неба...

Нужно заметить, что Васильев крайне скрупулезно относился к отделке работ на стадии их завершения. И бывали случаи, когда он по несколько раз переписывал фон, добиваясь точного звучания красок.

Еще как-то раз Васильев делился, теперь уже с Шорниковым, мнением о картине «После боя»:

– Васнецов становится рабом природы, совершенно очевидно, что он писал убитого воина, расположенного на переднем плане, с натурщика.

Константин считал себя противником слепой природы. Специально натурщиков он не привлекал, но постоянно наблюдал жизнь. Часто друзья замечали, как во время разговора художник то и дело приглядывался к рукам, жестам или к лицу человека каким-то особенным изучающим взглядом. А бывало, вдруг просил собеседника не менять позу и начинал

рисовать его. Он ловил такие моменты и у себя в квартире (карандашный портрет Г. Пронина), и в вагоне поезда (карандашный портрет В. Зайцева), и в гостях у друзей (портреты маслом В. Белова и В. Павлова).

Наблюдать и творчески осмысливать жизнь помогала художнику его постоянная внутренняя сосредоточенность. Он был человеком не суетным, имел абсолютную убежденность в том, что живет правильно. Чем бы Константин ни занимался – говорил ли с друзьями, рисовал ли, гулял, – он пребывал в искусстве. Даже в часы творческой передышки Васильев как-то по-особенному наблюдал за происходящим. Друзья могли болтать с ним о пустяках, а его добрый, но напряженный взгляд готов был в любую секунду воспринять от жизни значимый ее миг.

«Я иногда просто останавливался и удивлялся, как Костя смотрит, – вспоминал Пронин. – По особенному, с таким неназойливым проникновением в самую душу. Потом понял: он смотрит взглядом художника. Кто-то сказал, что гениальность – это постоянное внимание. Да, это про него сказано. Есть люди, которые не разбрасываются, всего себя отдают одному делу. Константин Васильев был именно таким».

Его неизменная сосредоточенность поражала многих. Когда бы ни приехали к нему друзья – он всегда работал, рисовал. Всегда! А ведь он прожил в Васильеве практически всю свою жизнь, при матушке, сестрах, племянницах. И казалось, большего ему и не надо было.



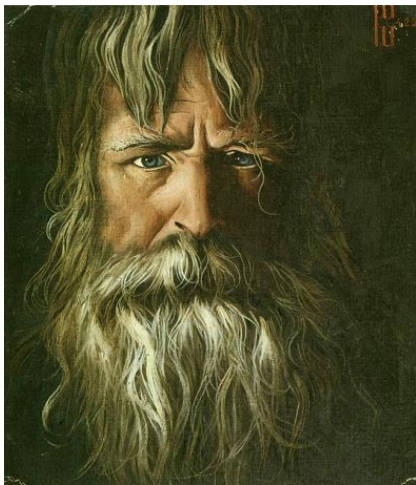
Тот же Пронин сначала удивлялся:

– Все мы ищем в городе новых интересных встреч, а ему это вроде бы и не нужно.

Но жажду общения Константин утолил еще в период учебы в Москве, а затем в Казани до 18-20 лет, и ему хватило этого на всю оставшуюся жизнь. Духовные ценности художник черпал в личной библиотеке, фонотеке, пользуясь книгами и грампластинками, осмысливая их содержание, делая свои обобщения. И ему вовсе не требовалось покидать Васильево в поисках чего-то нового. Напротив, друзья стремились к нему в поселок. В беседах с ними художник уходил от своих картин, увлекаясь какими-то рассуждениями, но продолжая творчество в том его виде, в котором позволяла обстановка: все время наблюдал, запоминал. И через годы это вдруг всплывало на его полотнах. Так, в «Нечаянной встрече» герой смотрит с холста «седыми» глазами одного его московского друга – Александра Харченко, а в работе «Илья Муромец и голи кабацкие» узнаваемы лица многих

самых близких друзей Константина.

Не случайно основная часть картин Васильева с изображением людей сделана не с натуры. Приступая к созданию какого-либо образа, Константин собирал, накапливал в себе типы, характеры, движения, формы, краски и только потом брался за кисть.



Есть у Васильева выразительная работа «Старец», запечатлевшая необычайно емкий образ, сильный характер. И даже не верится, что это не портрет с натуры, а синтез наблюдений живописца. Приходится только удивляться, как мог молодой человек схватить, понять не пережитое еще им состояние духа старца и убедительно выразить его, донести до зрителя.

Возможно, именно это тонкое понимание внутренних

движений человека помогло художнику проникнуть в духовную сущность каждого из былинных героев.

Константин до последних дней жизни с упоением работал над своей ключевой, былинной, темой. Он обратился к народной образности не только потому, что здесь свое национальное наследие, но прежде всего потому, что в ней действительно сокрыты нетленная красота, величие духа, непреходящая мудрость.

Художник сразу же поставил перед собой задачу – изучать былины только по записям, сделанным с напевов известных сказителей. Ведь в любом, пусть даже самом талантливом переложении, былина теряет свою первоизданность, народную особинку.

Наиболее заинтересовал Васильева древнейший слой русского былинного эпоса – княжеско-дружинный, или богатырский. Сюжеты этих былин большей частью восходят к Киевской, Черниговской Руси и Новгороду, лежавшему на «Великом пути из варяг в греки». После падения Киева былинные песни были перенесены «дружными» певцами в Суздальско-Ростовскую Русь и еще дальше на север, к Белому морю.

Былины эти во многом историчны и повествуют о воинских подвигах дружинников-богатырей в боях со степными кочевниками: хазарами, половцами, печенегами. Правда, народ, продолжая петь старые песни о битвах богатырских с врагами, был тревожим новыми врагами – татарами. Их об-

разы заступили в песнях место печенегов и хазар. Даже само название героя-воина «храбр» под влиянием внешних условий заменилось татарским – «богатырь» (от монгольского boghatur).

Древняя Русь в течение многих веков находилась как раз на пересечении путей литературного общения между Востоком и Западом. И не случайно, едва углубившись в исследование былинного эпоса Киевской Руси, Васильев стал открывать для себя поразительные вещи. Узнал, например, что древнерусские дружинные певцы поддерживали тесные связи с певцами и поэтами Западной Европы, в особенности со скандинавскими скальдами. Нашел исторические свидетельства того, что при дворе Ярослава I, то есть еще в XI веке, находились известные слагатели песен – скальды Зигварт и Гаральд. Предположив на этом основании, что существовало какое-то взаимное проникновение культур, художник во все не случайно занялся в дальнейшем изучением скандинавского эпоса и подтвердил свою догадку, установив сходство некоторых былин со скандинавскими сказаниями и песнями.

Для Константина былинная тематика – то направление в творчестве, которому он посвятил наибольшее число своих талантливых полотен. Здесь работы маслом, рисунки, пастель, есть подготовительные эскизы и большая картина, около четырех метров в длину. Художник не просто иллюстрировал былины, он жил в этом близком ему, хорошо зна-

комом мире. И всякий раз, приступая к осмыслению нового героя, Васильев искал особый ход, необычный ракурс, манеру подачи, чтобы картина его непременно активно воздействовала на зрителя, заставляла его сопереживать этому образу всей глубиной чувств. Каждую работу былинного цикла он насытил предметами-символами, характеризующими дух, устремления героев.

Самый юный из богатырей по былинному преданию – Алеша Попович. Его Васильев изобразил рядом с краской девицей, с гусями в руках. Привалившись к дереву, он веселит девушку звонкими песнями.

В сознании народном богатырь этот приобрел черты не только храброго воина, но и эдакого удалого молодца, балагура, волокиты, а порой и хитреца, способного (в былине «Алеша Попович и Тугарин»), нарядившись каликой перехожим, одолеть если не силой, то находчивостью лютого Тугарина Змеевича. Удивительное обаяние героя картины невольно вызывает теплое расположение к нему зрителя, точно это уже не рожденный творчеством художника персонаж, а давний и хороший знакомый, любимец общества, представление о котором сложилось у нас невесть когда, еще из первых детских сказок, сопутствовало всю жизнь и только сейчас обрело вдруг зримое выражение.



Интересно, что сам художник добрался, как ему казалось, до истоков происхождения образа Алеши Поповича. Вообще об историчности былинного эпоса свидетельствовали многие летописные памятники, к которым обращались Константин и его ближайшие друзья. В одном из них, повествующем о гибели ростовского богатыря Александра Поповича вместе с другими семьюдесятью «храбрами», сообщающем также о многих других его воинских подвигах, просматривалось явное сходство этого героя с былинным Поповичем. Правда, в активе летописного героя не значилось амурных подвигов, по-видимому, это уже плод поэтической народной фантазии, имевшей свое суждение о «поповском сыне». Зато, как стало известно Константину, уменьшительное Алеша произносилось в прежние времена как от Алексея, так и от Александра,

что служило новым подтверждением версии. Народ, опозитивировавший своего героя, придал ему, по мнению художника, особые отличительные черты, выразив свои чаяния, сердечные и духовные порывы.

Васильев, несомненно, должен был отразить именно былинное толкование героя. И если Васнецов в картине «Три богатыря» ставит Алешу в один ряд с Ильей Муромцем и Добрыней Никитичем, вызывая у нашего современника вполне определенный стереотип восприятия былинных героев, то Васильев отводит этому богатырю более скромное место: по народному разумению.

Совершенно иначе представлялся ему образ Добрыни Никитича: олицетворение вежливости, изящного благородства и неустрашимой отваги. Само имя «Добрыня» уже обрисовывает нрав богатыря. Дух этого героя, страдания его сердца за все живое на земле выражены в трех строках, специально выписанных художником из былины:

Как же мне не заступиться за родных своих, За родных братьев, сердцу близких?.. За своих братьев, за весь белый свет?..

Сохранилось несколько вариантов картины «Бой со змеем». В каждой из них Добрыня Никитич совершает свой ратный труд. Он не Дон-Кихот: перед богатырем реальный враг во плоти – коварный Змей Горыныч. Тяжек и долг бой. И кто-то из бьющихся навсегда должен остаться в чистом поле сраженным, и, пока жив Добрыня, не отдаст он и пяди род-

ной земли, не пустит на северную Русь силу змеиную.

Есть пастельные варианты этой картины, есть работа, написанная маслом. И в каждой из них мастерски передано предельное напряжение боя. Огонь, выпущенный из пасти змея, не только обжигает и плавит кольчугу воина, он будто воспламеняет сам воздух, убивает все живое. Но неумолим усмиряющий блеск стали в руке «храбра» и нет у него другого выбора, кроме победы...

Илье Муромцу, старшему из русских богатырей, отводится особое место в народном былинном эпосе и сказках.

С именем Ильи связано множество интересных эпизодов и самых невероятных историй. Это обстоятельство подвигнуло Васильева на создание четырех картин об Илье Муромце. В одной из них, написанной маслом, Илья, разгневанный тем, что великий князь Владимир больше жалует князей да бояр, чем богатырей, в гневе сшибает с церкви маковки и кресты. Видимо, народ через образ своего заступника-богатыря выражал недовольство действиями князя Владимира, напрямую связывая всякие новые веяния с активным насаждением непривычного в ту пору христианства.

Лицо воина – во гневе, в руках лук со стрелой. Художник выбрал необычный ракурс для картины: плоскость изображения словно наклонена от нас назад под небольшим углом. И мы вынуждены смотреть на богатыря как бы снизу вверх. Воин предстает величественно, масштабно.

Столь же непривычный ракурс найден художником и в

другой картине, где Илья Муромец подан во всем своем парадном боевом облачении. Он решителен и строг, в руках все тот же лук, но теперь он уже направлен прямо на зрителя. И хотя мы понимаем, что это всего лишь живописный образ, а не живой герой, невольно отступаем в сторону и смотрим на него сбоку, столь правдоподобно изображен богатырь.

Интересна и необычна техника написания картины: пастелью, гуашью, со значительными следами простого карандаша. Пастельные тона дарят тепло многим деталям картины, в особенности – лику богатыря, гуашь ярко высвечивает пурпурно-красный щит и другие элементы композиции, придавая ей удивительную объемность, а грифель делает почти осязаемыми свинцово-стальной шлем Ильи Муромца, плотно посаженные кольца его кольчуги.

Картина эта, подготовленная по замыслу художника специально в серию для репродуцирования на открытки, не попала, к сожалению, в выпущенный в 1982 году издательством «Изобразительное искусство» комплект открыток «Русь былинная», так как находилась в частной коллекции одного из друзей Константина. Широкому зрителю картина пока незнакома.

Третья работа на эту же тему называется «Илья Муромец освобождает узников». Почти всю площадь картины занимают ступени темницы, взбегающие снизу вверх к распахнутым Ильей Муромцем дверям тюрьмы. Свежий воздух свободы ворвался в сырой подвал, и потянулись к свету узники:

некоторые робко, а двое – истово, решительно, словно сию же минуту им надо подняться и завершить какое-то очень важное дело.



В картине «Илья Муромец и голи кабацкие» Васильев как бы переносит себя вместе с друзьями на много веков в прошлое, в те давние времена, когда сильные «храбры» после тяжких сражений садились наконец за стол дубовый, чтобы отведать медовой браги, сытно поесть да порассказать людям о делах ратных. Используя фабулу былины, художник смело отождествляет себя о гигантом-богатырем, раскинувшим руки и объявившим ими всю «голь кабацкую». В лицах простых мужиков, тесно прижавшихся друг к другу, чтобы попасть в объятия богатыря, легко угадываются черты его ближайших друзей: Олега Шорникова, Анатолия Кузнецова, Геннадия Пронина. В руке у великана его гигантский шлем, наполненный вином, им можно, кажется, напоить весь бе-

лый свет. Открытое улыбчивое лицо воина словно предлагает: «Вот он весь я перед вами. Всем, что имею, – готов поделиться. Берите от щедрот моих»...



Но как ни велик, ни смел да силен Илья Муромец, есть на земле богатыри и поважнее его. Заслышал однажды Илья, что живет где-то богатырь Святогор – силы непомерной, который на всей земле нашел только единую гору – настолько крепкую, чтобы смогла сдержать его тяжесть. Захотелось Илье с ним помериться.

Пришел он к горе, где лежал исполинский богатырь – сам как другая гора. Вонзил Илья Муромец ему меч в ногу.

– Никак я зацепил за пруттик! – отозвался великан.

Илья напряг все свои силы и повторил удар.

– Верно, я за камешек задел! – сказал богатырь, оглянувшись назад и, завидя храброго витязя, молвил ему:

– А, это ты, Илья Муромец! Ступай к людям и будь меж ними силен, а со мной тебе нечего мериться. Я и сам своей силе не рад, меня и земля не держит; нашел гору и лежу на ней.

«Зачем же народная фантазия так гиперболизировала богатыря, создав необъятную громаду, которую даже земля не держит? – размышлял художник, – Очевидно, человеческое сознание ставит пределы силе богатырской и создает образ силы чисто внешней, материальной, ненужной даже тому, кто ею обладает. Эта сила уже без воли, она близка к стихии и не вызывает ни зависти, ни желания соревноваться с ней. Почему же тогда Илья Муромец идет мериться силой со Святогором?»

Этот поступок Ильи не укладывался в образ богатыря, который выносил в своем творческом воображении художник: никогда герой не выказывает понапрасну своей силы, она всегда у него полезное оружие для доброго только дела. И, как вспоминает Шорников, Константин приступил к написанию очередной работы лишь тогда, когда нашел свое толкование былинного образа.

В картине Васильева «Меч Святогора» загадочный великан Святогор передает свой заветный меч первому из богатырей русских – Илье Муромцу. Народной фантазии понадобилось соединить на мгновение Святогора и Илью, чтобы выразить и утвердить для потомков мысль о том, что истинному богатырю русскому необходимо единство силы и телесной и духовной. Именно таким считался в народе Илья Муромец. Его духовная сила умеряет грубость телесной силы, которая иначе была бы оскорбительна. Ему по праву и отдаст свой меч великан Святогор.



Несомненно мифическое происхождение богатыря-гиганта. Ясно и то, что некоторые эпические сказания о Святогоре состоят в прямом родстве с песнями «Эдды», что говорит о глубочайшей древности их содержания. «Все это так, – полагал художник. – Но в основе всякой былины должен непременно быть какой-то прообраз. Не могли же наши пращуры возводить легенду на дустом месте». И, к удивлению друзей, Константин нашел ответ на этот внутренний вопрос.

В своей книге ученый – исследователь былинного эпоса Гильфердинг писал об одном из лучших сказителей Олонецкого края слепом Иване Фепонове, который пропел ему в былине о нашествии «Батыги» на Киев:

А по греху ли тогда да учинилось,
Ай богатырей во Киеве не случилось:
Святополк-богатырь на Святых на горах,
Ай молодой Добрыня во чистом поле...

В этом месте другие сказители поют «Святогор-богатырь на Святых на горах».

И ученый изложил свое предположение о том, что только судьба Святополка великоморавского могла послужить основой для рождения былины. Это древнейший представитель славянской силы, легендарный герой, который в рассказе Космы Пражского укрывается в горы и там погибает таинственной смертью.

Такое предположение звучало для Константина очень убедительно. Ведь во всех былинах о Святогоре он представлен как единственный богатырь, дружественный русским, но не русский, богатырь, который не ездил на «Святую Русь», а к которому, напротив, русские богатыри ездят на поклонение как к старшему и сильнейшему; жил он на горах и там таинственно погиб...

Значительно труднее далась художнику расшифровка другого персонажа русского былинного эпоса – любимого в народе богатыря Вольги Святославича. С одной стороны, богатырь родился «во городи в Чернигови... не простого-то он был роду – боярского»; Вольга выдавал себя за племянника и крестника киевского князя Владимира: «Как пожаловал меня да родной дядюшка, Родной дядюшка да крестной батюшка, Ласковой Владимир стольнокиевский». С другой – Вольга владел сокровенным знанием и мог, сказав заветное слово, а затем трижды ударившись оземь, обратиться в му-

равья, чтобы пробраться во вражескую крепость, или, приняв облик горноста, перегрызть тетиву луков у врага; принимал, если требовалось, облик волка, барана, оленя, сокола, щуки.

Эти и другие возможности Вольги Святославича совершенно явно свидетельствовали о том, что народ в своем мифологическом представлении наделял героя качествами какого-то божества: только им приписывалось оборотничество. Из поколения в поколение переносили люди свои сказочно-поэтические представления о верховных существах на богатырей, наделяя их выдающимися качествами, наряжая в одежды великанов и вооружая неземной силой, словно подталкивая их на свой славянский Олимп.

Но если в Илье Муромце и других богатырях преобладало все же «человеческое начало», то в образе Вольги Святославича художник усмотрел явный крен в сторону «божественного». Поэтому, создавая образ этого русского былинного героя, Васильев указал на преемственную связь его с древним славянским божеством Сварожичем – богом огня и огненных ремесел. Очевидно, Константин в силу каких-то внутренних симпатий или убеждений считал, что наиболее зримый и мощный символ божественного – это огонь, как дар, низведенный на землю. И из всех верховных существ, входящих в славянский пантеон, предпочтение отдал именно Сварожичу.

Вольге Святославичу посвящена картина «Огненный

меч». В ней та же смешанная техника письма, как и в работе «Илья Муромец», что придает ей объемность, лишает статичности, несмотря на внешнюю простоту композиции. Но захватывает картина не формой и высоким мастерством исполнения, что поражает потом, при более пристальном ее изучении, а своим содержанием. Васильев точно вдохнул жизнь в этот художественный образ. В вытянутую десницу Вольги Святославича Константин вложил огненный меч, который языками пламени будто прожигает ограниченное рамками картины пространство, врывается в реальную жизнь. Богатырь передает небесный огонь людям, поражая своим мечом всякую скверну и возжигая жаждущие гореть сердца. Во имя этого воин изготовился к бою: на нем шлем, от которого на плечи спадают защитные кольца бармицы, кольчуга с большим стальным диском на груди – символом солнца, за спиной трепещет, точно стяг, огненно-красный плащ, в левой руке – большой круглый щит, украшенный изображением волчьей головы. Все остальные ипостаси, которые мог принимать легендарный Вольга – щука, сокол, баран, – обрамляют картину. Ее можно смело отнести к числу лучших работ Васильева.



Существует, правда, и другой, предварительный, вариант картины под названием «Русский витязь». Богатырь изображен на ней на фоне причудливых облаков, присмотревшись к которым мы вдруг замечаем очертания все тех же образов, которые мог принимать Вольга. Витязь в боевом снаряжении; мужественное лицо его сосредоточенно, глаза в напряженном ожидании врага, которого воин изготовился встречать поднятым мечом. Это всего лишь холодный стальной клинок, пока только прообраз созданного позднее огненно-го меча.



Интересно, что на нагрудной части кольчуги витязя, по бокам от большого золоченого диска, символизирующего

солнце, расположены еще два символа того же солнца – это квадраты, а в них равносторонние кресты: весьма древнее обозначение, существовавшее задолго до появления христианского креста. Необычен шлем у воина, на что часто обращают внимание посетители выставок, спрашивая, отчего на голове у русского богатыря немецкий шлем. Видимо, мы привыкли видеть на головах богатырей шлемы, напоминающие по форме купола древних церквей, и нередко забываем о том, что в те давние времена не было поточного производства и каждый воин изобретал шлем поудобнее, чтобы надежно защитить себя в бою. Васильев в каких-то архивных материалах высмотрел своеобразный воинский головной убор русского витязя и перенес его на картину. Стиль его работы не допускал на полотне ни одной случайной, невыверенной детали.

Работа над Вольгой подтолкнула фантазию художника; он попытался воссоздать образ Сварожича, славянского бога огня, и сделал несколько интересных эскизов маслом, но не остановился на этом и использовал эскизы для написания верховного правителя славянского пантеона – Свентовита.

Согласно преданиям, в Балтийском море, на острове Рюане, существовал город, в котором находилось верховное святилище этого высочайшего существа. По свидетельству «отца датской историографии» Саксона Грамматика и по другим источникам, попавшим в руки Васильева, в богатом арконском храме стоял идол Свентовита – выше человеческого

роста, с четырьмя бородатыми головами, обращенными в четыре разные стороны. В одной руке держал он меч, в другой – рог изобилия. Фигура его была настолько искусно сделана, что ее пугались птицы. Лишь один огромный орел всегда жил и кормился в храме; он считался посвященным Свентовиту. Кроме того, при храме, в большом зале, содержался посвященный верховному божеству белый конь, на котором он якобы выезжал по ночам разить врагов славянского племени. Ездить на Свентовитовом коне было строго запрещено, вырвать хоть один волосок из его хвоста или гривы признавалось за великое нечестие; только жрец мог выводить и кормить его. Возле изваяния Свентовита всегда висели седло и удила. Считаясь богом войны и жизни, Свентовит воспринимался язычниками творцом и правителем Вселенной, именовался дедом.



Константин выразил свое понимание верховного существа, создав образ языческого бога, выношенный в процессе творческого поиска и рожденный интуицией художника. Васильев написал величественную фигуру мужественного во-

ина. Во весь рост стоит он на незримом пьедестале, теряющемся за нижней рамой большой картины. В руке его – огненный меч, опущенный до поры книзу; на груди, на массивном панцире, – выпуклая голова тельца; на шлеме восседает, раскинув могучие крылья, орел. Красивое лицо воина утопает в курчавой русой бороде.

К сожалению, судьба этой картины пока неизвестна. Возможно, со временем она обнаружится, как и другие утерянные работы живописца.

Сохранился, однако, поясной скульптурный портрет Свентовита высотой более полуметра. Васильев вылепил его из пластилина в масштабе человеческой фигуры. На панцире телец, сверху, на шлеме, словно живой, орел. Это единственная оставшаяся «в живых» скульптура художника. Он так и не успел перевести ее в гипс. Но даже и в таком состоянии скульптура рождает в нас невольный трепет, может быть, от понимания смысла, который вложил в эту объемную фигуру Константин Васильев, возможно, и потому, что вылепил скульптуру мастер своими руками, но вернее всего, оттого, что это истинное, завершенное произведение искусства. При всех переездах Клавдии Парменовны Свентовит неизменно стоит на письменном столе художника, под его автопортретом...

Создав образы богатырей круга великого князя Владимира, художник стал перед необходимостью написать наиболее важную по смысловому содержанию работу, которая должна

венчать весь древний песенно-дружинный эпос. Это картина «Вольга и Микула».

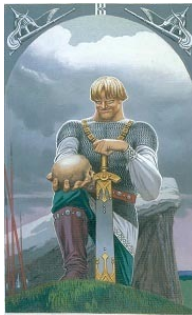


Согласно преданию, ни Святогор, оседлавший доброго коня, ни славный богатырь Вольга не могли догнать пешего Микулу Селяниновича – простого крестьянина, в переметной суме которого собрана «вся тяга земная». Центральная мысль этой былины – прославление мирного созидательного труда русского крестьянина.

Художник изобразил на картине момент встречи Вольги и Микулы Селяниновича. Смелый композиционный прием возвышает над самым горизонтом фигуру пахаря Микулы – подлинного хозяина своей земли, который и пашет, и сеет, и кормит, и защищает, когда нужда приходит. Образ труженика Микулы, созданный Васильевым, вместил в себя весь дух народный; в нем подлинно органический сплав завоеваний современного реализма с формами народно-поэтического сознания.

Но на этом Константин не закончил писать картины на

былинные темы. Создал несколько живописных работ, посвященных Садко, Василию Буслаеву, глубоко поэтическую картину об Авдотье Рязаночке, которая смогла мудрой речью, силой души и жертвенной самоотверженностью покориť недоброе сердце ордынского царя и вернуть из неволи весь полон рязанский. Сохранились интересные карандашные рисунки на тему былин о Соловье-разбойнике, Лихе Одноглазом.





Васильев с неослабным вдохновением трудился над постижением сказочно-исторического мира былин. Ему нравилось распознавать, что же более всего поражало на протяжении веков народную память и воображение, в чем истоки народных представлений о правде, добре, красоте. Он сокрушался из-за того, что многие былины не дошли до нас во всей полноте, иные из них лишь намекают на неизвестные нам события, на то, что существовала, возможно, целая эпо-

пея, теперь утраченная. Для него казалось очевидным, что былины и песни выражают многообразие всей жизни и составляют одно живое целое.

Художник смог не просто проиллюстрировать русские былины, не просто попытался выразить красками то, что каким-то удивительным образом рождалось в глубоких пластах протяженного и многоликого русского государства, рождалось и шлифовалось сознанием многих поколений с проязыческих времен. Им созданы мифологические герои, близкие по силе эмоционального воздействия к народному мироощущению. Работы его выполнены на пределе художественных возможностей. И все-таки муки поиска недостающих живописных средств не покидали его. Еще в период увлечения формальным искусством Васильев интуитивно шел к убеждению, что числовые законы гармонии одинаковы для живописи, музыки, архитектуры. Теперь же, в реалистической живописи, отсутствие ясных канонов, например при построении композиции, мучило его.

Узнав о композиционном золотом сечении, которым пользовались древние греки, Константин решил «поверить алгеброй гармонию». Он вычислил, как должна строиться любая картина, где мысленно размещать ту главную точку на полотне, к которой, словно к центру, должны тянуться все сюжетные линии, и как по «узлам» вычерченной им координатной сетки корректировать расположение любых элементов композиции.

Проверив свои картины, он убедился, что все они отвечают этому правилу! Прделав такой же эксперимент с репродукциями картин знаменитых художников эпохи Возрождения, установил: они знали или интуитивно приходили к этой закономерности.

С того дня открытия, готовя холст к работе, Васильев непременно делал разметку по золотому сечению. Цели своей он добился: уверенно строил идеальные по гармонии композиции, где ничто не «падало», не отклонялось и не диссонировало. Но, решив одну оригинальную задачу, художник находил и ставил перед собой очередную.

Сейчас трудно доподлинно назвать этапы, которые проходил художник, создавая картины. Константин не любил писать на глазах, не любил, чтобы кто-то наблюдал превращение полотна в картину в процессе творчества. Не случайно среди множества сохранившихся фотографий Васильева, где он запечатлен в самые различные моменты жизни, нет ни одной, на которой бы он находился за работой. По видимому, Константин и писал-то чаще всего ночью именно из-за нежелания приоткрывать святая святых своего труда. В этом есть какой-то изначальный смысл: зарождение настоящего искусства должно быть таинством. И все же из некоторых случайных соприкосновений Клавдии Парменовны и Валентины, сестры художника, с творческой лабораторией Константина мы можем составить для себя определенное представление о том, как же создавались картины Васильева.



Первоначально на листе ватмана, а порой и просто на небольшом листочке бумаги он рассчитывал композицию картины с учетом золотого сечения. Нанесенные на бумагу карандашные линии походили на замысловатый технический чертеж. Покончив с композицией, проверял выбранные цветовые соотношения – писал небольшую миниатюру маслом. Причем не всегда ее завершал, как, например, один из сохранившихся эскизов к картине «Человек с филином». Но, видимо, художнику этого и не требовалось. Он отчетливо представлял себе все детали будущей картины. Его художественное мышление цепко удерживало рожденный в сознании образ, который оставалось лишь материализовать на холсте. Поэтому не удивительно, что, приступая к завершающему и самому важному этапу творчества, он почти не переносил рисунка на холст, производил карандашом лишь основные разметки. Дальше отработывал все только красками. Писал он легко, без видимого напряжения, быстро. Напри-

мер, картина «Жница» – подарок к пятидесятилетию Клавдии Парменовны – была создана всего за одну ночь. Иногда, не имея в запасе чистого холста, Константин брал уже готовую работу и прямо по живописи делал новую запись. Клавдия Парменовна, заметив однажды, как он по изображенным на картине фигурам выписывал другой сюжет, в совершенно ином цветовом решении, удивилась:

– Костя, разве тебе не мешают старые краски?

– Нет, мама, нисколько.

Найденный образ жил в нем и ничем не мог быть затуманен. По словам самого Константина, он часто влюблялся в свою работу еще до ее написания. Но после завершения картины художника начинало преследовать обостренное чувство неудовлетворенности. Ему казалось, что он неполно передал зрителю свою идею, свое понимание образа, не затронул тех самых тонких струн, что звучали в его собственной душе при создании картины. Такое состояние, видимо, и служило основной причиной, по которой, глубоко разрабатывая какую-либо тему, Васильев делал несколько вариантов на один сюжет, всякий раз отвергая очередное полотно, переписывая его. Так было при создании картин «Ожидание», «Нечаянная встреча».

Константин, несомненно, дорожил всем, что выходило из-под его кисти, хотя и расставался с картинами с видимой легкостью, раздаривая их друзьям. Клавдии Парменовне он говорил:

– Картину лучше бесплатно отдать, но в хорошие руки.

Мать видела, что ее сын действительно одарен. В семье ее родителей, живших в старинном волжском городе Пугачеве, были и прежде свои художники. Родной брат Клавдии Парменовны, Михаил, погибший в последние дни войны, считался неплохим живописцем. С карандашом и красками он не расставался даже на фронте. Сама Клавдия Парменовна всегда тянулась к музыке, литературе, прекрасно разбиралась в живописи, поэтому влечение своих детей к искусству поощряла.

Чтобы создать сыну необходимую обстановку для творчества, она, несмотря на стесненные жилищные условия, из трех небольших комнат две выделила сыну, а сама располагалась вместе со старшей внучкой Наташей в пятиметровке. Это давало возможность Константину работать над полотнами большого формата; их он ставил по диагонали из одной комнаты в другую, через проем в двери. В эту его мастерскую свободный вход был заказан всем, кроме племянниц: Натальи, Людмилы и Ольги. Долгое время Валентина Алексеевна воспитывала их одна, без мужа, и Константин заботился о девочках, как о своих собственных детях. Не случайно Наташа, став постарше, сказала о Константине: «А мы думали сначала, что он наш отец». Люся и Оля жили со своей мамой недалеко от бабушки и с утра до позднего вечера гостили в ее доме. В мастерскую к дяде Косте заходили они запросто и тут же принимались ему помогать в работе. Васильев пи-

сал картину, а внизу копошились все три племянницы. Они держали в руках кисти и малевали красками прямо по низу холста. Самой усердной из них была Люся. Иногда Константин заразительно смеялся и приглашал в свидетели Клавдию Парменовну:

– Ой, мама, смотри, что мне здесь Люська закрутила!

Девочки могли попросить:

– Костя! Нарисуй нам вишенки.

Он спускался со стремянки и выполнял заказ. Иногда сажал одну из девчонок на плечи и продолжал работу. А то, собрав всех в охапку, выводил на улицу, в сад, и рассказывал им что-нибудь увлекательное о деревьях, о разных зверьках, букашках. Наташе до сих пор помнится его объяснение, как это бабочки, летая, чувствуют друг друга...

Очевидно, это было то самое время, когда Васильев собирал любую возможную информацию о бабочках. Всего одну бабочку думал он нарисовать на картине «Зигфрид и Брунгильда», но, верный своему правилу, собрал по этому вопросу много материала. Сохранился небольшой карандашный рисунок Константина, где изображено одно лишь крыло этого насекомого. Но насколько любопытно сегодня разглядывать его. Разного диаметра кружочки, полоски, точки на крыле, а к ним пометки, обозначения – оказывается, все это представляло для художника интерес, требовалось в работе. Когда понадобилось написать орла, он точно так же все-сторонне изучил птицу, считая, что на картине ее будут рас-

смаatrивать специалисты.

Этот вроде бы неприметный, но кропотливый труд неизменно сопутствовал Васильеву в его творчестве. Многие сведения он черпал из книг. Если требуемой информации не было ни под рукой, ни у друзей, он отправлялся в библиотеку Казанского университета, случалось – ездил в Москву. Специально по его просьбе Кузнецов, будучи еще студентом, заказывал в Ленинской библиотеке литературу по древнерусскому орнаменту, рыцарскому вооружению с подробностями о креплениях лат и прочего. Художника всегда интересовали именно конкретные детали изучаемого предмета. Но больше, чем из книг, брал он из самой жизни, дававшей богатейший материал для наблюдательного, думающего человека. Его пытливый взгляд схватывал малейшие нюансы в явлениях природы, в поведении человека.

Васильев всегда находился в поиске, в постоянном творческом напряжении.

– Я не понимаю, что значит писать по вдохновению, – полушутя, полусерьезно делился с Клавдией Парменовной Константин. – Это в тусклый мозг неожиданно проникает пучок света? Сидит, сидит человек и вдруг, как шальной, бежит: мысль пришла...

Константин принадлежал к редчайшей категории людей, которым неизменно сопутствует вдохновение, но они его не чувствуют, потому что для них это привычное состояние. Они как будто от рождения и до смерти живут на одном

дыхании, в повышенном тоне. Константин любит природу, людей, жизнь, почему он и наблюдает, почему и ловит взгляд, движение облака, листочка. Он постоянно ко всему внимателен. Вот это внимание, эта любовь, это стремление ко всему хорошему и было вдохновением Васильева. И в этом заключалась вся его жизнь.

Однажды (Константину было тогда семнадцать) его сестра Валентина, вернувшись из школы, рассказала, что к ним в восьмой класс пришла новенькая – красивая девчонка с зелеными большими глазами и длинными, до плеч, волосами. Приехала она жить в курортный поселок из-за больного брата. Константин предложил привести ее для позирования.

Когда четырнадцатилетняя Людмила Чугунова вошла в дом, Константин как-то неожиданно растерялся, засуетился, начал переставлять мольберт с места на место. Девушка только удивлялась, не сообразив сразу, что он такое носит по комнате. Первый сеанс длился долго. Вечером Костя пошел провожать Люду домой. Ватага ребят, попавшихся им навстречу, жестоко избивала его: сразу и безоговорочно Люда была признана самой красивой девчонкой поселка. Но разве какие-то побои могли охладить пылкое сердце художника! Он полюбил девушку. Каждый день писал ее портреты. Людмила пересказывала ему свои романтические сны, и он делал к ним цветные иллюстрации. Они оба не любили желтый цвет (может быть, просто юношеская неприязнь к символу измены?), и однажды, нарисовав голубые подсолнухи, Костя

спросил: «Ты понимаешь, что я написал? Если нет, лучше молчи, ничего не говори...»

Константин приобщал Людмилу к музыке, литературе. Казалось, они понимали друг друга с полуслова, с полувзгляда. Как-то раз Людмила зашла к Константину с подругой. Он в это время вместе с Толей Кузнецовым сидел в полумраке, увлеченно слушал классическую музыку и на вошедших никак не отреагировал. В доме его с благоговением относились к музыке. Новенькая же этого не поняла и утащила Люду за руку.

После этого девушка долго боялась встреч, чувствуя, что обидела Костю. Все существо ее тянулось к нему, и, когда ей становилось совсем невмочь, она подходила к его дому, часами сидела на крыльце. Но дружеские отношения прервались.

Прошло несколько лет. Как-то в электричке Константин возвращался из Казани вместе с Анатолием. Встретив в вагоне Людмилу, он подошел к ней и пригласил:

– У меня в Зеленодольске открылась выставка. Приходи. Там есть и твой портрет.

Звонкая, радостная надежда пробудилась в ее душе. Конечно же, она приедет!

Но дома мать категорически запретила: «Не поедешь! Чего мотаться куда-то, у тебя и без того полно его рисунков и портретов...»

Выставка закрылась, и неожиданно Константин сам при-

шел к ней в дом. Собрав все свои рисунки, на глазах у Людмилы порвал их и молча ушел. Навсегда...

Несколько работ полуабстрактного стиля – память о юношеских поисках живописных форм и средств, – посвященных Людмиле Чугуновой, сохранилось все же в коллекциях Блинова и Пронина.

Теплые отношения связывали одно время Константина с Леной Асеевой, выпускницей Казанской консерватории. (Портрет ее маслом с успехом демонстрируется на веек посмертных выставках художника). Зрелым уже человеком, в возрасте около тридцати лет, он полюбил Лену Коваленко, также получившую музыкальное образование. Умная, тонкая, обворожительная девушка, Лева растревожила сердце Константина. В нем вновь, как в юности, проснулось сильное, настоящее чувство, но боязнь получить отказ, встретить непонимание так и не позволили ему устроить свое счастье... И в том, что единственной его избранницей до последних дней жизни оставалась живопись, можно усматривать особое предназначение художника.



Есть в этом, несомненно, и объективные причины. Одна из них – беззаветная материнская любовь Клавдии Парменовны, боявшейся выпускать его из родного гнезда. Порой критическим оком глянет она на невесту и выскажет потом сыну свое мнение... И другая, наиболее, пожалуй, веская причина. Человека ответственного, Васильева, очевидно, настораживала мысль о том, что семья может помешать творчеству, ставшему для него смыслом существования. Зарабатывал художник немного и не стремился к дополнительным приработкам.

Собственно материального благополучия Константин был лишен, но никаких неудобств от этого не испытывал, со всеми бытовыми трудностями справлялся легко... Действительной жизнью представлялось ему бытие в творчестве, в духовном горении, которое требовало полней отдачи сил. Вот здесь-то художнику постоянно приходилось одолевать трудности, неизменно воюя с неудовлетворенностью достигнутым, нехваткой времени. Именно эта его жизнь была сложна, она не могла дать ему покоя или передышки.

Кроме разработки русского эпического наследия, русской мифологии, Константин много делал и в области мифологических сюжетов других народов: искал общность глубоких корней в их творчестве, осмысливая и вычленяя главное. Он прекрасно знал скандинавский и немецкий эпос, мифологию Древней Греции, Рима, индийскую эпическую поэзию. Знания Константин не скапливал, а творчески интерпретировал,

и, по существу, это было уже не изучение, а попутное создание своего.

Увлечшись скандинавским эпосом, Васильев с карандашом в руках изучил «Исландские саги». И сегодня, просматривая пометки художника, можно словно по расставленным вехам следовать путем его исканий и откровений. Основное место в книге занимают так называемые родовые саги, которые представляют историю всех хоть чем-нибудь проявивших себя исландцев периода IX – XI веков. Что же привлекало здесь художника?

Сага – рассказ о больших судьбах и испытаниях людей, вокруг которых формируются все события. Герои саг, как правило, погибают, чему предшествуют вещие сны и предзнаменования. Они знают, что гибель неизбежна, но смело готовятся к ней – в этом их наивысшее испытание. Сила духа этих людей покоряла Константина, а как художника его привлекало в сагах стремление к фактической точности, богатство жизненной правды. Читая эти литературные источники, он легко переносился воображением в те давние исторические времена, и у него рождалась неудержимая потребность отобразить героев и события, связанные с ними, на полотне.

Трудно было не поддаваться соблазну запечатлеть такой, например, отмеченный художником отрывок из «Саги о людях из Лаксдаля»: «Олав велел взять оружие и встать по бортам корабля от носа до кормы. Они стояли настолько тесно, что все было закрыто щитами. Снизу каждого щита высыва-

лось острие копья. Олав встал на носу, и вот как он был вооружен: он был одет в броню, и на голове у него был позолоченный шлем; он был опоясан мечом, рукоятка которого была украшена золотом; в руке у него было копье с крючком, которым можно было также и рубить, с великолепными украшениями на наконечнике; перед собой он держал красный щит, на котором был нарисован золотой лев».

И такую картину художник действительно написал как подготовку к разрабатываемой теме. Сохранились слайд и фотография с той работы. К описанию изготовившихся к бою воинов, приведенному в саге, трудно что-либо добавить – именно так все и изобразил художник. Но даже на слайде виден особый васильевский почерк.

Среди исландских саг были не только родовые, но и «королевские» – исторические повествования о норвежском государстве, и саги, в которых пересказывается содержание древнегерманского героического эпоса. К последним относится и «Сага о Вользунгах».

Следуя карандашным пометкам, сделанным Константином на полях этого литературного произведения, легко идти от источника к источнику: от самой саги – к книге Рихарда Вагнера «Нибелунги», от нее – к русскому писателю А. Вельтману. Вся эта цепочка не случайна и открывает неожиданные сведения. Оказывается, в «Саге о Вользунгах», чудом сохранившейся в Исландии и являющейся утраченной собственностью Германии, повествуется... о русских витя-

ЗЯХ:

«Volsunga Saga описывает иносказательно происхождение Юрьевского, или Русского рода. Она говорит, что Sigi (победа, витязь) был, по преданию, сын Одена... Он овладел многими землями и царствовал над Hunaland. У Sigi был сын Regi, великан ростом, могучий по силам. Здесь ясно, что Sigi – победа, воплощается в Юрия. От Regi, то есть Юрия, произошли Volsungi»... («Аттила и Русь IV и V веков». М., 1858, А. Вельтман).

На этом этапе познания Васильев впервые столкнулся с фигурой Рихарда Вагнера не только как композитора, хорошо знакомого ему прежде, но и философа, историка, поэта, драматурга. Васильев открыл в нем писателя-мифотворца, который ставил себе задачи воссоздания мифа и воссоздания символа в искусстве.

Такая творческая позиция была близка и понятна Константину. Он увлекся великолепной тетралогией Вагнера «Кольцо нибелунга». В этой музыкальной драме автор, взяв за основу «Сагу о Вользунгах», повествующую о пределах Зигфрида, древненемецкую «Песнь о Нибелунгах» и сборник древних германских поэм «Книгу о героях», создал произведение, имеющее собственное философско-этическое толкование: разоблачение мировой несправедливости, порожденной всемогущей властью золота.

В старинном сказании о нибелунгах Вагнер увидел актуальный, современный смысл. Это сказание приобрело в Гер-

мании в канун революции 1848 года широкую популярность, образ же Зигфрида стал символом немецкого народа, который сбросит оковы и освободит угнетенную родину. Именно в 1848 году Рихард Вагнер написал либретто оперы «Смерть Зигфрида» и взялся за создание музыки. Однако непосредственное его участие в революции, а затем необходимость скрываться от дрезденской полиции надолго приостановили работу.

В годы изгнания Вагнер написал свои важнейшие литературные труды, в которых критиковал современную оперу и выдвигал проекты реформы театра, способного отразить новое, правдивое искусство. Таким новым «искусством будущего» хотел видеть композитор «Кольцо нибелунга». Видимо, поэтому созданию музыкальной драмы предшествовала огромная исследовательская работа Вагнера, и прежде всего в области старинных народных сказаний. В 1852 году было завершено либретто всех четырех опер тетралогии: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов» и началась титаническая работа над музыкой, продолжавшаяся четверть века.

Васильев, сознавая, сколь высокие нравственные проблемы решал Вагнер, не хотел воспринимать произведения композитора просто как музыку. Чтобы понимать оперу Вагнера, он специально изучил немецкий язык и уже сознательно, сопереживая событиям, происходящим с героями, слушал записанную на пластинки оперу как музыкальную драму.

му. Приобщил к своему увлечению и друзей. И часто подолгу специально для них играла героическая, отражающая глубокие жизненные противоречия грозная музыка Вагнера. Клавдия Парменовна тут же, за тонкой стеной, занятая множеством хозяйских дел, преодолевая частые головные боли, одолевающие ее после смерти дочери, успокаивала себя чем-то вроде: «Ну вот, сейчас Зигфрид докучет меч для борьбы с драконом и все кончится...» Она никогда не создавала препятствий сыну в его увлечениях, напротив – стремилась жить его интересами.

Работая над картинами цикла «Кольцо нибелунга», художник с удовольствием пел арии Зигфрида: заводил пластинку и подпевал солисту, теща себя иллюзией, будто он сам исполняет партию.

Однажды он сильно огорчился: находясь в Москве, не знал, что там в это время выступала с гастролями Шведская королевская опера, которая исполняла всю тетралогия Вагнера «Кольцо нибелунга».

– Хотя, может, и лучше, что не знал, – говорил он позже, – все равно билетов бы не достал, только расстроился.

Но ему все же повезло. Из газет друзья узнали, что к нам в страну приезжает Дрезденская опера и представит четыре лучших своих постановки, в том числе «Мейстерзингеров» Вагнера.

– Это, конечно, не «Кольцо нибелунга», но все-таки Вагнер! – отчасти вопрошая и одновременно соблазняя друзей

попытать счастья в столице, предложил Васильев.

Олег тут же вызвался поехать в Москву, чтобы заранеекупить для всех билеты в театр.

А к объявленному дню премьеры Константин, обычно большой домосед, с неохотой покидающий родной поселок, быстро собрался и вместе с Геной Прониным устремился в столицу.

Первой была опера Моцарта – «Так поступают все женщины». Произвела она на друзей ошеломляющее впечатление. До этого они слушали оперу только в записи. Здесь же перед ними предстали игра актеров, «живые» звуки оркестра, «живые» голоса – все то, что рождает искусство оперы. На второй день они наконец слушали Вагнера. Костя с каким-то трепетом подмечал, что немецкие постановщики и исполнители совершенно не отступают от хорошо знакомой ему партитуры, от авторского замысла. Его напряжение, горящий, восторженный взгляд – все говорило о том, что он живет игрой актеров и мысленно находится там, среди них, исполняет их арии. Это было особенно заметно, когда пел Тео Адем – знаменитый немецкий оперный певец, исполнявший роль мейстерзингера. В такие минуты губы Константина едва заметно вздрагивали, лицо еще более преображалось. Константин был очень вдохновлен услышанным. Позже он неоднократно приезжал в Москву специально «на Вагнера».

Он сделал около десяти графических листов и несколь-

ко работ маслом на сюжеты из цикла «Кольцо нибелунга». Фактически это уже не иллюстрации к тетралогии Вагнера, а собственное осмысление глубоко переживаемой нравственной проблемы. Специалистов особенно поражает графика, выполненная простым карандашом на ватмане с таким мастерством и изяществом, что каждый изображенный персонаж предстает зрителю завершенным образом – символом, не требующим более никаких пояснений.

Вот графическая работа, иллюстрирующая фрагмент оперы «Золото Рейна».



В водах могучей реки купаются русалки – хранительницы золотого клада, спрятанного на дне Рейна. Откуда-то из расщелин скал, где живут уродливые карлики-нибелунги, выбирается один из них и устремляется к юным красавицам. Это Альберих, мечтающий добиться любви русалок.

Художник переносит зрителя в прадавние времена, когда символическое зло было надежно упрятано на дне реки и

чистые непорочные силы стерегли его. (Этой сценой вводит нас в мир своей музыкальной драмы и Вагнер.) Из беззаботных разговоров русалок карлик узнает тайну клада: кто скует из золота Рейна кольцо, тот станет обладателем несметных богатств и властелином мира. Нужно только выполнить одно условие – навсегда отречься от любви. Нибелунг проклинает любовь и обретает сокровища. Зло вырывается на свободу. С этого момента сокровища нибелунгов, как символ земной власти, становятся ядром, центром, вокруг которого происходит вся борьба. «Кто владеет сокровищем, тот уже есть или становится нибелунгом» (Вагнер).



Еще одна графическая работа Васильева, посвященная опере «Золото Рейна», раскрывает ее кульминационный момент, когда в тяжбу за сокровища вовлечены уже боги: Могучий Вотан – верховный бог и бог огня – Логе. Константин, видевший схожесть верховных существ славянского и гер-

манского пантеонов, где равными правами наделены Свентовит и Вотан, Сварожич и Логе, ни в коей мере не пытался здесь повторять разработанные им прежде образы. Напротив, он искал новое, вагнеровское их толкование. Сам Вагнер отмечал, что он воспроизводит сказание, начиная лишь с тех пор, когда древние герои уже предстают облаченными в человеческие одеяния». Все его боги очень близки к природе, они обитают не только в горних высях, но и в лесах, на берегах рек. Поэтому Васильев в качестве одеяний дает им чаще всего шкуры различных зверей, их оружием делает копье, иногда меч. Только Вотан и его дочери, воинствующие девы валькирии, имеют доспехи и свои особые одежды, а головные уборы их украшают устремленные вверх орлиные крылья.

В центре картины стоит, утопая в драгоценностях, обнаженная красавица. Это Фрейя – богиня любви и вечной юности. За ее спиной, по обе стороны, боги – Вотан и Логе. Перед ней братья-великаны, преклонившие к земле свое грозное оружие: огромные, точно стволы деревьев, дубины. Боги пытаются с помощью сокровищ, добытых обманом у карликов-нибелунгов, выкупить Фрейю, без которой они оказались старыми и дряхлыми. Васильев выхватил напряженнейший момент драмы, сталкивая грозные силы. Художник до предела усилил кульминацию противоборства тем, что в центре картины поместил Фрейю, этот символ непорочной красоты, которую сами боги во имя достижения своих целей

покрывают злом – все теми же сокровищами нибелунгов.

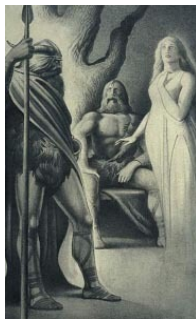
Васильев настолько точно решил поставленную перед собой художественную задачу, настолько неподражаемо «вылепил» богиню Фрейю, что не смог удержаться и написал самостоятельную работу маслом, назвав ее «Весна». В ней художник, развивая найденный образ, сумел передать удивительную чистоту и непорочность женского существа. «Весна» – это источник света, чистоты. Ее открытая красота способна вызывать к жизни самые высокие и бескорыстные помыслы.



Боги, по Вагнеру, выкупают Фрейю, отдав за это все сокровища, и в том числе золотое кольцо. Но едва кольцо оказывается у великанов, как один из них в схватке за сокровища убивает брата. Зло продолжает свое неумолимое шествие. Ужас охватывает богов: в их светлый мир пришли раздоры и смерть.

Вторая опера цикла «Кольцо нибелунга» – «Валькирия» – особенно насыщена драматическими событиями. Именно поэтому Константин посвятил ей большее число своих работ.

Герои этой оперы Зигмунд и Зиглинда – дети Вотана, близнецы, рожденные от земной женщины. Вотан надеется вырастить из Зигмунда защитника мира и для этого закаляет его в самых тяжелых испытаниях, обрекая жить в лесу, полном опасностей, и навсегда разлучая с сестрой. Оказавшись среди людей, Зигмунд встречает насмешки и ненависть за свои нерасторопные, но искренние попытки помочь им. Раненый и безоружный, он попадает в лесную хижину, где живет прекрасная печальная женщина по имени Зиглинда. Не подозревая о своем родстве, брат и сестра страстно влюбляются друг в друга.



В первой графической работе по мотивам этой оперы художник передает момент возвращения Хундинга, мужа Зиглинды, и его встречи с влюбленными. Вид этого воина

грозен. Медвежья шкура и плащ поверх нее не скрывают от зрителя крепости мускулистых ног, рук. Воин опирается на копьё; на голове его двурогий шлем, из-под которого смотрят неистовые глаза. Кажется, еще секунда – и он бросится на свою жертву – Зиглинду. Но это божественное создание, переполненное долгожданным чувством, открыто смотрит на грубого и жестокого мужа. Она беспокоится не о себе – о любимом, сдерживая его порывы движением своей руки. В центре, несколько в глубине картины, на скамье под древним дубом, восседает, словно патриарх, Зигмунд. Он еще не знает, кто потревожил их счастье, но интуиция подсказывает ему, что этот незванный гость может сделать недоброе его спасительнице. В руках Зигмунда нет оружия, богатырское тело его едва прикрыто клочком звериной шкуры. Но ладонь, грозно положенная на колено, светлый и пронзительный взгляд красавца бородача, его напряженная фигура уже вступили в молчаливое противоборство.

На следующее утро назначено сражение. Зиглинда вспоминает о непобедимом мече, оставленном в день ее свадьбы таинственным незнакомцем. Теперь Зигмунд готов к бою! Но явившаяся вдруг дочь Вотана, дева-воительница Брунгильда, приносит герою весть о воле верховного бога: в наказание за недозволенную любовь Зигмунд погибнет в бою.

Следующий рисунок раскрывает именно этот эпизод оперы. Зигмунд, опустившись на колено, придерживает одной рукой спящую Зиглинду и, проклиная несправедливость бо-

гов, готов уже занести меч над любимой, чтобы она не досталась врагу. Вестница смерти валькирия, пораженная бесстрашием и силой любви воина, принимает решение защищать в бою Зигмунда, нарушив волю отца.



На третьем графическом листе изображены дети Вотана перед битвой. В едином порыве сплелись два высоких чувства: жажда победы во имя любви и любовь, готовая на все ради сохранения жизни любимого. Композиция рисунка так продумана художником, что Зигмунд с протянутым вперед мечом и Зиглинда, припавшая к его груди и одновременно посылающая богу свои мольбы о помощи, воспринимаются как одно нерасторжимое целое. Страстью и динамикой пронизан художественный образ.



И, наконец, четвертая работа показывает кульминационный момент боя, когда отец, предавший своего сына, вырывает из рук его близкую победу. В гневе Вотан направляет копьё на Зигмунда, и тотчас всплеск молнии вдребезги разбивает непобедимый меч героя. В бешеном злорадстве Хундинг протыкает Зигмунда огромным копьём. Сквозь мрачные облака печально созерцает события валькирия Брунгильда.



Еще одной картине, посвященной опере «Валькирия», художник дал название «Заклинание огня». На полотне – вер-

ховный бог, склонившийся над своей любимой прежде дочерью Брунгильдой. Он решил наказать своевольницу, погрузив ее в волшебный сон, и теперь с грустью прощается с валькирией. За его спиной уже взметнулась стена огня. Отныне Брунгильда пламенем отгорожена от всего мира, и только подвиг героя, который не убоится копья верховного бога, сможет вернуть ее к жизни.

(До недавнего времени картина «Закливание огня» считалась утраченной. Но неожиданно усилиями друзей и почитателей таланта художника она была обнаружена в городе Вологде и возвращена ее последним владельцем Клавдии Парменовне.)

Третью оперу этого цикла, «Зигфрид», Васильев проиллюстрировал графическим портретом главного героя, вложив в эту работу всю мощь своего таланта.

В величественной фигуре Зигфрида мы видим силу и красоту возрожденного героического язычества. Зигфрид звонко трубит в свой рог, вызывая достойного соперника на бой. На плечах его волчья шкура, в правой руке обнаженный меч, выкованный им из обломков Зигмундова меча – священная память об отце. Одного этого образа зрителю достаточно, чтобы поверить в близкого к природе идеального героя, не знающего страха и лишённого пороков власти золота. Он сумеет перерубить преградившее ему путь копье Вотана, пробудить к новой жизни, к земной любви Брунгильду и отвоевать у дракона-великана золотой клад нибелунгов.



Портрет этот, являясь единственной иллюстрацией к опере «Зигфрид», завершает и всю серию из семи графических работ Васильева, посвященную тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга». Глядя на созданные художником персонажи «Кольца», зритель воспринимает их глазами автора и испытывает присутствие его духовной силы: ненависть или любовь к ним. Техника рисунка этого круга работ безукоризненна. Чувство меры и красоты, изначально руководившее замыслом художника, видимо, сразу же определило строгое графическое изображение вагнеровских героев. Но венчает серию работ огромное, почти четырехметровое полотно, написанное маслом. Это картина «Валькирия над сраженным Зигфридом», посвященная опере «Гибель богов».

Зигфрид, коварно сраженный копьем в спину, лежит на пустынном заснеженном поле. Бескрайний простор этого бело-стального безмолвия подчеркивает трагизм события. Меч воина выпал из безжизненной руки, далеко откатился в

сторону боевой шлем, обнажив запрокинутую назад голову; соломенные волосы, развеваясь на ветру, начинают уже примерзать к снегу, а с наконечника копья перестала струиться запекшаяся кровь. Глубокий безысходный трагизм свершившегося напоминает о страшной силе золота, способной погубить храбрейшего из героев. Одна из основных тем тетралогии Вагнера – тема власти золота – приобретает у Васильева остросовременный, антикапиталистический характер.



На картине художника валькирия, подобно видению, спускается на воздушном белом коне сквозь густые свинцовые тучи к Зигфриду и активно сопротивляется гибели героя. Движением руки она стремится поднять его и вернуть к подвигам. Васильев внутренне не соглашается с вагнеровской трактовкой гибели лучшего из героев, не приносящей никому избавления, окутывающей пессимизмом финал величайшей музыкальной драмы. Художник создает не

столько иллюстрации к музыкальной драме Вагнера, сколько собственные произведения, которые согревают и жгут сердца зрителей.

Когда полотно «Валькирия над сраженным Зигфридом» близилось к завершению, Константин назначил товарищам день торжественного открытия картины. Прочно став на позиции реализма, он пришел к убеждению, что, утверждая в творчестве сильное и героическое начало, надо стремиться к возвышению и собственного духа. Поэтому каждое открытие картины старался теперь превратить в торжество, которое могло бы послужить искрой для костра будущих творений его товарищей.

Приходили в такие дни, как правило, самые близкие друзья: Шорников, Пронин, Кузнецов, иногда Юрий Михалкин, Лорэнс Блинов, позднее Николай Травин. Шорникову поручалось при открытии картин выступать со своими стихами.

На этот раз Олег работал по просьбе Константина над темой «Викинги».

В назначенный час все собрались у Васильева. Он пригласил их в чисто убранный зал, где в центре, на подрамнике, стояла картина, закрытая холстом. Первым, как и было предусмотрено программой, выступил Олег со своей интересной поэмой, созданной по скандинавским источникам.

Могучий молот – Мьелльнир громоносный
Похитил Тримр, укрыв его умело,

На восемь поприщ лето отдаляя;
Зима над миром Асов воцарилась.
Под пологом Мороза-великана
Клубится Дом Ветров, ярятся тучи
И серые над фьордом проплывают,
Где снежной мглой туманит ветер льды...

Когда он закончил читать, Константин, в сомнении подойдя к холсту, сказал:

– Да, поэма, пожалуй, лучше моей работы. Не знаю, открывать ли...

Зря, конечно, он колебался. Наверное, хотел сделать комплимент другу, воодушевить его... Картина произвела на юношей сильное впечатление. Потом слушали музыку: Васильев сам выбирал и ставил какую-нибудь соответствующую общему настрою пластинку. Обсуждали услышанное, переходили к другим темам, ко всему важному, по их мнению. По домам расходились в приподнятом настроении далеко за полночь.

Но не только на открытии картин, а и на своих днях рождения Константин, словно опытный штурман, никогда не позволял своему экипажу плыть по произволу волн. Задача в конце концов ставилась такая: непременно должен быть духовный рост.

В один из Костиных дней рождений Шорников прочитал стихотворение:

Ты грянь, художник, оземь головою
И, распростертый, никни ухом в пыль.
Ты видишь: вьется, вьется с бородою
Над нивами старик – Чернобобыль.

В его глазах огонь недобрый пляшет,
В руках сверкает серп и острый меч;
Кто серп увидит – мирно землю пашет,
Кто меч узрит – тот бранных жаждет встреч...

Смотри, смотри, художник, в небе синем,
Где видится мне старца лик седой,
Что видишь ты? – и отвечал Васильев:
«Мне виден воин с красной бородой!

Его венец сияет в выси горней,
У ног, на лоне облачных громад,
Могучий меч с секирою узорной
К ристанию готовые лежат.

Его дыханья громоносный гений
Небесным гимном полнит грудь мою,
Через океан веков и поколений
Мне боги древних руку подают!»

Стихотворение отвечало тому духу, тем увлечениям, которые связывали друзей.

Старец с красной бородой символизировал язычника. В древних хрониках друзья находили описания славян и

россов, которых, как правило, представляли рыжими. Об этом говорил, в частности, арабский путешественник Аль-маджик, чья хроника попала в руки друзей.

Васильев и его товарищи увлеченно вели поиск архивных документов, собирали не только былины, но и народные предания, все глубже проникая в отечественную мифологию.

Особым увлечением друзей стало их пристрастие к русской народной песне. Они выписывали, тщательно собирали пластинки с записями народных хоров: Воронежского, Омского, Северного, имени Пятницкого. Слушая эту музыку, юноши не раз испытывали на себе какое-то очищающее воздействие печальных русских песен и очень дорожили этим приобщением к духовному началу своего народа.

Сам Константин очень любил наши народные песни. Ценил он и русских композиторов, в особенности Глинку, Чайковского. Но гораздо выше ставил все же русскую народную музыку. И себя художник начал сознавать частицей могучей народной силы. Понятия «русский», «русский дух» приобретали для Васильева особый смысл. Константин задумал найти и выразить эти понятия в своих полотнах.

Некоторым его друзьям казалось в ту пору удивительным, что, ставя перед собой подобную задачу, Васильев категорически был против написания исторических картин. Все их предложения отобразить ключевые моменты, острые сцены из русской истории он начисто отвергал. Для него это направление живописи было сродни документальному ки-

но, и его художник считал для себя неприемлемым. Историческим прошлым он, несомненно, дорожил и основывал на нем свои творческие концепции, однако существенным и подлинным для него был не столько сам исторический факт, сколько поэтическое толкование этого факта, не историческая действительность, а историческое и поэтическое предание, мифология.

Отсюда неизменный интерес его к фольклору – народной поэзии, песне. Среди оставленных им рабочих записей есть и такая: «...нужно вернуться к истокам родного языка и родной поэзии, освобождая былую силу и былой возвышенный дух, который дремлет в памятниках национальной древности...»

А в беседах с друзьями он делился мыслями о том, что «голая» история, взятая сама по себе, в отличие от народных сказаний дает нам не всегда достаточный материал для понимания внутренних движущих сил, рождающих народные порывы, страсти. Только сам народ издревле обладал неподражаемой способностью постигать свою собственную сущность и отчетливо выражать ее через мифотворчество, фольклор, прикладное искусство.

И художник неустанно искал возможности раскрыть глубину и силу чувств своего народа. Порой ему казалось, что он ощутил, интуитивно поймал зрительное выражение этих чувств и страстей. Иногда ему бывало достаточно одного какого-нибудь символа, чтобы развернуть в своем сознании, а

потом и на полотне панораму событий, ушедших в далекие времена.

Так он написал и картину «У ворот».

Во время двухдневных странствий с Шорниковым по марийским лесам Васильев увидел старинные дубовые ворота с орнаментом и вязью: «1887 год». Ворота очень понравились Константину, и он сказал другу:

– Надо сделать картину, где бы они «работали».

Созданное художником полотно характеризует уже зрело-го Васильева. Отточенная, филигранная техника, безукоризненный вкус, высокого уровня декоративность – весь этот сплав мастерства, поиска, духовной мощи художника нашел отражение в картине «У ворот». Эта работа, как и другие его мифологические полотна, воспринимается по мере углубления в нее как бы на трех уровнях. При первой встрече с ней видится что-то красивое и удивительно знакомое, родное, словно в памяти звучит голос предков. При более глубоком проникновении в суть картины понимаешь, что художник всеми найденными им средствами сумел сказать главное о героях, раскрыть их внутренний мир.

Когда-то, давным-давно, встретились у ворот двое влюбленных. Сильное волевое начало, неукротимый дух славянина как бы переносят зрителя в пору бескомпромиссных страстей и юношества нашего народа. Необходимое настроение усиливается точно выбранными характеристиками-символами. Вилы, зажатые в руке, подчеркивают решительность

юноши, а ворот его рубахи, выбившийся из-под тулупа, – это язык пламени, страстью обьяввшего душу.

И зритель понимает, что любовь в этом человеке зажжена не внешней красотой девушки, действующей мгновенно, но теми чувствами и словами, что мы слышим в печальных песнях нашего народа, в греческой поэзии, в германских сказаниях и повсюду на всей земле, где любят и страдают.



И все же главный герой на этом полотне не он, а она – девушка, чей внешне бесстрастный образ не только не оставляет равнодушными зрителей, но, напротив, пробуждает все новые мысли.

Васильев не любил экзальтированных людей. Он ценил в человеке спокойное, твердое состояние духа и поэтому считал неприличным выражать чувства и устремления своих героев, искажая для этого их лица мимикой. «Внешняя чувственность облика скоро наскучит», – говорил он. И, взяв за эталон красоты милый его сердцу образ девушки-славянки

(иногда художник проводил параллель выбранного им образа с представлениями древних о классической красоте женского лица – с «греческой маской»), он добивался необычайно емкой передачи внутреннего мира героев, оставляя при этом на первый взгляд холодными их лики.

Интересно, что постоянное пристрастие к своему идеалу – «греческой маске» – он воплощал на множестве полотен. И порой на выставках художника зрители задают вопрос: «Почему Васильев везде пишет одни и те же лица?»

Интересную историю рассказал по этому поводу лауреат Государственных премий кинорежиссер Леонид Кристи, когда услышал такой же вопрос от своих коллег во время съемок документального фильма «Васильев из Васильева».

– Делая документальный фильм о Галине Улановой, я вырезал из различных отснятых спектаклей и смонтировал лучшие ее партии. А когда пленку просмотрел – пришел в ужас: Уланова везде танцевала одно и то же. Я сообщил ей об этом. Балерина обиделась, а потом сама мне позвонила и сказала: «Чайковский тоже пишет во всех симфониях и камерных произведениях все время об одном: о жизни и смерти; я часто его слушаю. Наверное, хорошо, если человек находит свое главное и проносит его через всю жизнь...» Думаю, это относится и к Васильеву, – подытожил кинорежиссер.

Но «греческая маска» была, конечно, лишь одним из открытий художника.

Именно так выписал художник и девушку в работе «У ворот». Проникнув на второй смысловой план картины, легко прочесть чувства и думы героини: борьбу обуявших ее страстей – неодолимой тяги, любви к этому красивому юноше и какого-то довлеющего над ней, неведомого нам долга.

В древности на Руси девушка была верна традициям семьи, рода и не могла поступиться ими. Женщину как наиболее стойкую хранительницу традиций общества и показал художник.

И срез прежней жизни появляется перед зрителем, который, общаясь с картиной, всякий раз словно перелистывает лучшие страницы народного мифотворчества.

Но проникая на третий, самый глубокий план картины, понимаешь, что на ней изображена не бытовая ситуация, а нечто гораздо более сильное, именно потому, что здесь мощный Васильевский символизм, поднимающийся над литературным сюжетом. Здесь встретились не просто два человека, а каких-то два бесконечных начала, две противоборствующие и в то же время стремящиеся друг к другу стихии.

Интересно, что картина была написана как бы по мотивам русской народной песни «По улице мостовой». Песня сама по себе веселая, но, как и во всех русских народных песнях, в ней есть второй план, второй голос – голос каких-то невысказанных предчувствуемых страданий, предчувствуемой жертвы. Это сочетание в песнях веселого и в то же время трагического было близко и понятно Васильеву. Не случайно,

конечно, он создал на песню «По улице мостовой» работу драматического содержания, показав столкновение стихийных драматических начал, характеров, судеб и предвидение страдания. Но страдания не рабского, а какого-то искупляющего, возвышающего людей страдания за других.

Даже удивительно, что в работе с таким незначительным на первый взгляд сюжетом, где очень велик вес декоративного элемента, Васильеву удалось поднять столь сложные вопросы.

По своему философскому содержанию многие картины художника наличием второго незримого плана созвучны с мыслями Ф. М. Достоевского: одно направление духовного поиска. Великий писатель в жизни художника занимал особое место и, может быть, подспудно воздействовал на его становление.

Интерес к творчеству Федора Михайловича Достоевского проявился у Константина еще в школе-интернате. Во время учебы в Казани Васильев уже знал и ценил творчество писателя, пытался осмысливать и выражать его идеи в красках.

Первую работу этого плана он создал в тот период, когда, расставшись с импрессионизмом, стал рисовать беспредметные композиции. Художник выполнил одну из них тушью и карандашом на ватмане, изобразив формально красивые неизвестные предметы, отдаленно напоминающие человеческие фигуры и какие-то символы. Работа походила на застывшее мгновение сна, тот его момент, когда видоизменя-

ются и растекаются формы. Это была иллюстрация к роману «Преступление и наказание», сцена, где Раскольников читает Соне страницы Евангелия. Васильев объяснил друзьям, где на его картине Раскольников, а где – Соня. Все в работе было условно. Художник сделал попытку воссоздать нереальность обстановки, которую мы ощущаем, читая эти страницы Достоевского.

Для Васильева история его особой привязанности к романам Достоевского начинается именно с того момента, когда он ощутил глубокий символизм писателя. Каждая фраза Федора Михайловича воспринималась Константином не просто как обозначение данного действия, а как выражение того высшего смысла, которым писатель руководствовался. Достоевский, по убеждению художника, все время стремился показать, что любовь – это непременно страдания, искупающая жертва, это разрушение злого начала.

С четырнадцатилетнего возраста и до дня своей гибели Васильев постоянно обращался к произведениям Достоевского. Все двадцать лет напряженной творческой жизни художника, когда он колебался, круто менял направления поиска, писатель был ему родственен, близок.

Константин говорил друзьям в шутку: «Когда я стоял на голове...», имея в виду период модернистских исканий. Но и после того, как он стал на ноги, Достоевский был по-прежнему его любимым писателем.

Импульсом для создания первой портретной работы До-

стоевского, выполненной карандашом, послужила копия с фотографии Федора Михайловича, принесенная кем-то из друзей Константина. Это была открытка прошлого века – дагерротип, как тогда ее называли. На затертой фотографии плохо сохранились черты лица писателя, но хорошо были видны сама фигура, форма головы, бороды, пиджак, даже его пуговицы. И художник горячо взялся за работу.

Первая проба оказалась удачной: мягкое выражение лица, необычной глубины взгляд – все создавало образ великого писателя. Специалисты, видевшие портрет на выставке в городе Зеленодольске, дали ему высокую оценку, хотя сам Константин ко был удовлетворен работой.

Вскоре Васильев получил письмо такого содержания:

«Тов. Васильев!

Пишет Вам директор литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского г. Семипалатинска.

От 27 мая 1973 г. о Вас была помещена заметка в газете «Советская Татария».

Очень хотелось бы познакомиться с Вашими работами и книгам Достоевского и кое-что приобрести для музея.

Думаю, что Вы не откажете в нашей просьбе и сообщите, чем Вы располагаете.

Наш адрес... Христофорова М. П.».

Константина увлекло предложение, совпавшее с его собственным желанием продолжить работу над воплощением образа Достоевского. Ответственность перед темой опреде-

лила серьезность, с которой художник подходил к работе над картиной. Он собрал почти все известные фотографии писателя и воспоминания о нем, содержащие описания внешности и характера. Стремясь достичь подлинности во всем, Васильев интересовался личными вещами писателя, обстановкой его кабинета.

Правда, порой художник задумывался: «А можно ли вообще писать портрет давно умершего человека, которого никогда не видел воочию?» И приходил к выводу: «Художник может ограничиться передачей черт, выражением лица, отражающего душевное состояние человека в данный момент, но даст ли такой портрет полное представление о личности человека, если не передать его внутренней сущности, того главного, что определяет эту личность. У писателя все главное и лучшее, составляющее стержень его личности, заключено в книгах, читая которые мы узнаем об их авторе больше, чем просто встречаясь с ним. Чтобы раскрыть личность человека, недостаточно быть знакомым с ним, часто его видеть – нужно его *понимать*».

И действительно, в воспоминаниях современников о Достоевском Константин встречал совершенно разные, порой противоположные, его описания, где под влиянием личной и идейной вражды, нежелания или неспособности взглянуть достаточно глубоко авторы нередко видели и выделяли второстепенные черты.

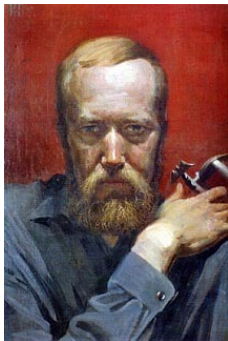


«Многим ли современникам писателя, – продолжал он размышлять, – хватило зоркости, чтобы усмотреть главное в его личности – постоянное горение духа в поисках истины? И не видим ли мы с годами, на отдалении, эту внутреннюю сущность яснее и отчетливее, чем многие, жившие рядом с ним?»

И, утвердившись в своем мнении, Васильев с еще большей решимостью брался за кисть.

В Достоевском на портрете чувствуется уверенность, которую дает писателю сознание нравственной правды его идеалов. Видна трудная и напряженная работа мысли, и в то же время взгляд писателя устремлен на нас, как будто он думает о том, пойдем ли мы, что он хотел сказать, и поверим ли ему... Перед Федором Михайловичем на столе – чистый лист бумаги и горящая свеча, про которую сам Васильев однажды сказал: «Это же не просто свеча – это светоч!» Светоч

идеалов Достоевского...



Но если бы художник сделал портрет только отвлеченно-символическим, он лишил бы его убедительности. Реалистическое изображение внешности писателя придает портрету правдивость...

Васильев удивительным образом всегда ощущал какую-то внутреннюю духовную связь с Достоевским. И в своем последнем автопортрете сумел выразить это, умышленно подчеркнув действительно имевшееся внешнее сходство с писателем. На этом автопортрете, завершенном менее чем за два месяца до гибели, художник изобразил себя в момент тяжелого, напряженного раздумья. Его взгляд обращен на зрителя, от которого он ждет творческого, созидательного участия; в этом взгляде – волевая, организующая собранность. А выбранная поза, рука, лежащая на плече, лицо, молодое, но с какой-то старческой уже обреченностью – все это внешнее нарочито выпячено художником, чтобы не сразу броса-

лось в глаза сокровенное...

Васильев оставил нам всего четыре своих автопортрета. На первом – четырнадцатилетний подросток с простым ясным лицом. Во взгляде – искра первого понимания высокого своего предназначения как человеческой личности. На втором – двадцатилетний Константин на фоне бронзового Марса, символизирующего в данном случае интеллектуальную силу. Еще один автопортрет – 1970 года: строгий профиль мужчины в скромном черном пиджаке.



Константин любил говорить, что настоящий зритель – это такой же творец, как и сам художник. Бот к такому зрителю обращен и его собственный взгляд с автопортретов.

В последние годы Васильев остро нуждался в общении с настоящими ценителями его творчества. И случалось, они бывали у него. В выходные дни нередко приезжали из Казани знакомые, а то и вовсе незнакомые люди, чтобы посмотреть картины. Если не считать небольших и редких выставок, знакомство с Васильевым жителей Казани происходило так. Кто-нибудь из знавших художника рассказывал о нем

своим друзьям и, уступая их просьбам, привозил в Васильево. Хотя эти посещения и отнимали у Константина время, он обычно принимал пришедших доброжелательно. Наверное, получал удовлетворение от того, что его работы нравятся людям и к нему едут специально, чтобы посмотреть картины, затрачивая по несколько часов на дорогу. Конечно, приятны для Константина были и похвалы его живописи, но их он, по крайней мере в глаза, слышал не так уж много: интеллигентные люди в глаза хвалить не любят – не принято.

Чаще же всего он находился в привычной для него замкнутой среде, в окружении женщин и детворы: матушки, сестер, племянниц. Кое-кто из друзей осуждал его за это, считая, что Константин погряз в семейных делах и не может освободиться. Раздавались советы: бросить все, поехать надолго в Москву, познакомиться там с известными художниками, людьми искусства.



Васильев не нуждался ни в какой искусственной рекламе, и все-таки под давлением друзей он вынужден был однажды отправиться со своими картинами в столицу в затянувшуюся

трехмесячную поездку. Анатолий Кузнецов сумел заказать машину для перевозки картин до самой Москвы. Васильевы выложили все имевшиеся деньги, кое-что продали из вещей и собрали в итоге незначительную сумму, которой можно было, однако, покрыть дорожные расходы и обеспечить пропитание в большом городе.

Константин взял расчет на заводе, где он работал художником-оформителем, и в конце декабря 1974 года вместе с Геннадием Прониным они отправились в путь. Дорога оказалась нелегкой и долгой. Переправа через Волгу на железнодорожной платформе, пурга, снежные заносы – все это растянуло поездку на трое суток.

В Москве состоялось несколько встреч Васильева с Ильей Сергеевичем Глазуновым. Художники заинтересованно беседовали о живописи, музыке. У Ильи Сергеевича была собрана редкая коллекция грампластинок, привезенных из зарубежных поездок. Он ставил на проигрыватель ту или иную пластинку и просил Константина объяснить, как тот понимает это музыкальное произведение. И Васильев глубоко и тонко рассуждал об идее композитора. Или вдруг Глазунов, знаток русской истории, заводил какой-нибудь старинный марш, и Константин очень точно относил его к определенному периоду российской истории, удивляя собеседника не просто знанием каких-то фактов, а именно глубоким восприятием событий русской истории до деталей, словно Константин сам прожил все ее периоды и крепко запечатлел в

памяти. Срабатывало здесь, несомненно, обостренное художественное мышление Васильева.

Общение с маститым художником оставило глубокий след в душе Константина. Глазунов вдохновил Васильева на создание большой серии работ из цикла «Русь былинная»: одного формата и в одном стилевом решении – специальный вариант для репродуцирования картин на открытках. Константин выполнил это задание, но, к сожалению, не успел показать картин своему наставнику. После гибели Васильева часть их действительно вышла в свет в издательстве «Изобразительное искусство» в открыточном варианте.

Пребывание Константина в Москве затягивалось из-за многочисленных встреч, хлопот о выставке. Все чаще и чаще получал он письма от родных с просьбой поскорее возвращаться. Клавдия Парменовна уже беспокоилась о сыне. И, не дождавшись выставки своих работ, Васильев едет домой. По воспоминаниям Клавдии Парменовны, она немного побаивалась этой встречи, ожидая увидеть сына угнетенным неудачей. Но он, словно предчувствуя волнение матери, явился веселым, беспрестанно сыпал шутками:

– Наполеон ходил на Москву, и я ходил на Москву. Наполеон вернулся ни с чем. А я вот привез тебе, матушка, в подарок апельсины...

На самом деле его душевное состояние не было таким уж приподнятым. Константин вдруг почувствовал себя неуверенным, сетовал:

– Вот мы здесь, в деревне, на своем насесте что-то создаем, к чему-то стремимся. А нужно ли это кому-нибудь?..

Наступила очередная полоса депрессии, творческого застоя художника. По-видимому, для тонкой, ранимой натуры Васильева переход в другую среду мог стать губительным. Живя в поселке, Константин находился в замкнутой атмосфере, ставшей его сложной судьбой. Но атмосфера эта была такова, что он мог в ней любую свою идею довести до конца. В этом отношении его изолированность, нежелание вертеться в кутерьме художественных страстей были своеобразным творческим иммунитетом...

Стряхнув все же творческое оцепенение, Константин, словно к спасительному роднику, потянулся к живой истории Отечества – к героическим событиям последней войны, с которыми в какой-то мере соприкоснулась и его собственная судьба.

Созданные Васильевым в этот период картины батального жанра как бы продолжают его былинную богатырскую симфонию.

Одна из работ этой серии, «Парад 41-го», принадлежит теперь Казанской художественной галерее. При всей простоте этой, казалось бы, не новой композиции – воины прямо с парада уходят на фронт – художник находит свойственное ему оригинальное решение.



Прежде всего взят необычный ракурс. Зритель смотрит на происходящее как бы со стен храма Василия Блаженного, поверх памятника Минину и Пожарскому, нарочно увеличенном в размерах и доминирующему на холсте. И сразу же возникают два символических Васильевских плана.

Первый план – формального узнавания. Мы видим ритмические серо-стальные колонны солдат и невольно чувствуем драматичную атмосферу происходящего. В то же время фигуры русских граждан Минина и Пожарского, изображенные в античных тогах, сразу дают нам другой мощный духовный план – бесконечности, неистребимости народа, вызывая исторические ассоциации с нашими пращурами. Эти герои отечественной истории словно благословляют новых героев на защиту самого дорогого – Родины.

Удивительно, что мы, зная победоносный конец войны, переживаем в этой картине напряженность ее начала, испытываем ту вдохновляющую силу, которая является только в грозные дни, наполняя патриотизмом сердца.



Парная к этой картине работа – «Нашествие». Художник долго вынашивал ее замысел и переписывал не один раз. Первоначально это была многофигурная композиция с изображением отчаянной битвы между тевтонами и славянами. Но, сфокусировав идею и переведя конфликт в план духовно-символический, Васильев упраздняет батальные сцены, заменяя их духовно противоборствующими силами.

На холсте остаются лишь два символа. С одной стороны стоит разрушенный остов Успенского собора Киево-Печерской лавры с немногими сохранившимися на нем ликами святых, которые поют сомкнутыми устами не слышимые нами, но какие-то грозные гимны. А с другой – мимо проходит, извиваясь змеей и размеренно чеканя шаг, железная колонна разрушителей.

В диптихе в предельно лаконичной форме в мощном символическом контексте сталкиваются два извечных противоборствующих начала – Добро и Зло, которые имеют конкретную земную форму: Мы и Они. Борьба показана не только и не столько на земле или в небе, борьба идет в сердцах, в ду-

шах. Обе картины выполнены в монохромных серых тонах со всеми возможными оттенками. Это создает необходимое единство философского замысла и его технического решения, чем еще более усиливается звучание образов и достигается удивительная гармония произведений. И если бы Васильев оставил после себя только эти две работы, то и тогда он навсегда бы вошел в историю отечественной культуры – настолько велико для нас значение этих полотен в непрерывной идейно-нравственной борьбе.

Создавая военную серию, Константин реализовывал свои самые смелые замыслы. Одним из них была идея написать работы на темы любимых военных маршей, всегда имевших в русской воинской жизни большое значение. Художник считал, что наши старинные марши в исполнении духовых оркестров – это еще один духовный срез мощного пласта отечественной культуры.

И вот из-под его кисти выходят работы «Прощание славянки» и «Тоска по Родине». Писал он их под соответствующее музыкальное сопровождение на больших холстах: до двух метров в длину каждый. Для Константина, всегда крайне ограниченного в средствах, такая непозволительная роскошь была редким исключением. Но, очевидно, творческий замысел и его реализация потребовали от художника именно такого решения. Чувство гармонии никогда не отказывало ему: зритель невольно воспринимает мощные звуки духовых оркестров, которые словно растекаются по всей площа-

ди картин.

На полотне «Прощание славянки» выделяется фигура солдата в таком стремительном движении к священной защите, что кажется: за ним не отряд воинов, а весь народ. Справа на картине – фигура женщины с девочкой; женщина неестественно выпрямилась в последнем усилии, дабы не поддаться отчаянию. Она смотрит куда-то поверх дорогого ей человека, далеко вперед, и словно различает уже грядущие роковые события. Движение воинов и застывшее отчаяние провожающих запечатлено художником на фоне беспокойного неба в холодно-серых тучах и сияющих огнем просветах. Всю эту композицию незримо пронизывает и возвышает музыка знакомого нам военного марша.



Столь же лаконична и эмоциональна картина Константина Васильева «Тоска по Родине». Первое впечатление – ни единого лица, лишь сплошные леденящие душу ртутным отблеском стальные каски да спины людей в серых солдатских шинелях, уходящих в разверзнутое у горизонта зарево войны. И вдруг – профиль юного солдата, нежные черты под

жесткой сталью. Воин посылает, может быть, последний прощальный взгляд любимой Родине...



Художник воплотил в живописи два бесспорных музыкальных шедевра. Каждая из этих реалистических работ имеет неожиданное и, как нам теперь представляется, единственно возможное композиционное решение. Однако художник, чрезвычайно требовательный к себе, посчитал необходимым усилить символическое звучание «Прощания славянки». Положив с этой целью картину на отмопку, он, к сожалению, не успел написать новый вариант. Поэтому извлеченный из воды, уже после гибели Васильева, холст значительно пострадал. Но даже в этом своем качестве работа производит сильное эмоциональное воздействие на зрителя, в особенности если смотрят на нее, слушая музыку этого марша.

Особое место в серии военных работ художника занимает портрет Маршала Советского Союза Г. К. Жукова.



Как-то Константин, процитировав друзьям Пушкина: «У русского царя в чертогах есть палата, она не золотом, не серебром богата...», с какой-то горечью заметил:

– А в палате ведь той висели портреты героев Отечественной войны 1812 года. Жаль, что сегодня у нашего народа нет собранных портретов героев новой Отечественной войны.

И Васильев, вынашивая большие и дерзкие планы, задумал создать подобную галерею образов тех полководцев, кто, ведя за собой народ, прославил силу русского оружия. Такой цикл работ требовалось связать единым художественным решением. Константин долго обдумывал, искал ту единственную форму подачи, в которую должны вылиться портреты.

Художник остановил свой выбор на традиции парадного портрета, столь распространенной в XIX веке, но благополучно забытой нашими живописцами. Зная, что на традицию эту навешан ярлык – «высокопарный дух», что она обругана и всячески уязвлена, Константин не побоялся все же перешагнуть запретный рубеж.



В понимании Васильева определенная условность и торжественность парадного портрета совершенно необходимы. Ведь не случайно, например, символика, сопутствующая парадному военному оркестру, помпезна: духовой оркестр на марше всегда выглядит праздничным, вызывает приподнятое настроение. Так и у портретов людей, овеянных легендарной славой, зритель должен испытывать духовный подъем, взлет своих устремлений.

И Васильев со всем своим тактом, не злоупотребляя художественными средствами этого направления, начал задуманную серию.

Картина предельно символична. На переднем плане – легендарный маршал Г. К. Жуков, попирающий штандарты и знамена – символы былого величия «третьего рейха». Наброшенная на его плечи шинель подобна крыльям, взметнувшим этого человека к славе. А дальше, в глубине, оживает сама история: на фоне прокопченного российского неба, мятущегося и грозного, – остовы домов разрушенного Ста-

линграда. Но близок очищающий огонь возмездия, языки его пламени, поднявшиеся за спиной маршала, уже разгоняют скверну. И мы видим, как откуда-то из поднебесья, сквозь легкую дымку облаков, идут колонны русского воинства.

Эта символика подчинена одному стремлению – передать ту страшную, трагическую и в то же время великую эпоху, которую пережил наш народ, народ, способный в лихую годину выдвигать из своих рядов непобедимых полководцев.

Во всем строе этой новаторской работы ощущается могучее воздействие не только народного мифотворчества, но и школы великих мастеров живописи. Здесь и филигранная техника, и удивительное чувство цвета, и целый арсенал разнообразных технических приемов и средств, используемых художником.

Портрет маршала Жукова показал, какие неисчерпаемые возможности таит в себе могучая сила реализма, способная создать необыкновенно емкую художественную форму.

На посмертных выставках К. Васильева люди с воодушевлением подзывали друг друга посмотреть этот портрет, как бы они это делали, если бы проходил сам живой народный военачальник. И действительно, первое впечатление от портрета Жукова – народный героический подъем и мощная победа, слившаяся из миллиона простых лиц в единое лицо полководца, истинного героя второй мировой войны, сына своей Родины, уроженца деревни Стрелковка Калужской области.

Тема Великой Отечественной войны не раз порождала романтические взлеты в советском реалистическом искусстве. Но у Васильева и сам выбор темы определен его внутренним духовным устремлением. Романтика заложена в самой природе этого человека, в его художественной интуиции.

Постоянно совершенствуя и одухотворяя свои художественные образы, Васильев в портрете Жукова выходит на новый качественный уровень, делает попытку высказать какую-то главную, мучительную мысль. В картине окончательно выражена основная идея автора: борьба за сильного и красивого человека.

Художник не случайно выводит внутреннюю борьбу человеческих страстей на бранное поле, бросает в пламя войны. Война – время, когда четко поляризуются характеры. Война – место, где чистые и светлые силы идут на смерть во имя Родины, а всякая нечисть прячется или мародерствует. Героическое у Васильева всегда рядом с трагическим, его герои часто гибнут, но обязательно нравственно побеждают. Сталкивая антиподы в бескомпромиссной ситуации, художник призывает нас и в обыденной, не столь напряженной обстановке сохранять чистоту устремлений.



Патриотические картины К. Васильева, посвященные борьбе с фашизмом в Великой Отечественной войне, вызвали большой общественный резонанс в нашей стране. Великая сила видится в его былинных и исторических героях. От зрителя часто требуется физическое и духовное напряжение, чтобы решить, как же воспринять случившееся на картине событие, ее сюжет, символику. В картинах живописца всегда, будь то пейзаж, портрет, баталия, сосредоточивается гармония чувств, а не чувствительность, и гармония сил, а не сверхчеловеческий деспотизм, все то, что истинно создает жизнь, ее ценность.

Устремляя взгляд в будущее с верою в гармоничного человека, Васильев пишет свою последнюю работу «Человек с филином», ставшую вершиной философского обобщения в творчестве художника.

Это сложный символ-образ человека, вышедшего из народной среды и вобравшего в себя все лучшие его черты. Реалистическую сюжетную композицию пронизывает разнообразная символика, идущая от сердца, от души человеческой, как сгустки устоявшихся народных понятий.

Васильев, как никто другой, показал, насколько важен символизм в реалистических работах. Но не тот условный, притянутый символизм, который нужно разгадывать, как ребус, что характерно, например, для мастеров северного ренессанса периода XV – XVI веков, где изображения представляли узаконенную систему символов: туфли, выдвинутые на передний план картины, должны были олицетворять преданность супругов, а собачка – уют домашнего очага, и так далее. Под символизмом сам Васильев понимал художественные образы, которые пробуждают высокие чувства.

В картине «Человек с филином» есть сторающий свиток с псевдонимом художника «Константин Великоросс» и датой, ставшей годом его смерти – 1976-й, есть светоч, который Человек несет в руке, плеть, прозорливая птица, сомкнувшийся земной круг, нарочито сдвинутый, – все это символы. Художник не занимался специальным их подбором – они рождались у него подспудно при создании образов.

Так, Васильеву всегда нравилось смотреть на огонь. Константина привлекала стихия огня, его красота. И появился огонь, появились свечи на его полотнах. Они оказались технически удобным средством. Художник мог получить выгодное цветовое решение картины, нужную освещенность лица героя. Кроме того, свеча – красивый декоративный элемент. Но постепенно свеча превращалась у Васильева в некий символ-светоч... Символы его картин каждый понимает по-своему.

Толкование полотен также различно в зависимости от полноты их постижения. Существует, например, такое прочтение «Человека с филином».



В облике этого старца художник попытался представить

мудрость человеческого опыта. Поднявшийся великан соединил собой два мира: небо и землю, подобно мифологическому «древу жизни» – соединителю двух сфер. Васильев напоминает, что на Земле произрастают не только цветы и деревья, но и человеческие жизни. Словно корнями врос старец в землю, еще не проснувшись от холодного сна. мех его шубы, схожей своей фактурой с заиндевевшими кронами деревьев, свидетельствует о былой связи его с зимним лесом. Человек поднялся из самой природы и достиг таких высот, что головой подпирает небесный свод.

Но что же взял с собой мудрец в нелегкий путь, равный, возможно, жизням многих поколений, чтобы связать собою два начала и достичь гармонии мира?

В основу истинного возвышения художник кладет всякое творческое горение (символ его – сгорающий свиток с собственным псевдонимом), очевидно, полагая, что только творческая мысль, рожденная из знания, способна достичь космических высот. Но сгорает имя! И в этом есть второй, личностный смысл. Истинный художник, истинный мыслитель должен полностью забыть о себе ради людей, ради всего народа, только тогда он становится живительной силой. Творчество – одно из величайших проявлений человеческого духа.

Из пламени и пепла пробивается вверх небольшой росток дуба – знак вечности. Дубок изображен наподобие нанизанных один на другой цветов трилистника – древнего символа

мудрости и просвещения. Неумирающие знания оставил на земле огонь творчества!

Над ростком горит светоч, зажатый в правой руке старца. Видимо, это и есть главное, что взял и несет с собою мудрец. Светоч – символ ровного и неугасимого горения души. Ореол свечи выхватывает тонкие черты лица человека, соединяющие в себе редкую сосредоточенность с возвышенностью мыслей. Какой-то особый смысл переполняет загадочные глаза старца. В них самоуглубление, зоркость не только зрительная, но и внутренняя, духовная.

Над седой головой он держит плеть, а на рукавице той же руки сидит грозная по виду птица – филин. «Живой» ее глаз – всевидящее око – завершает движение вверх: дальше – звездное небо, космос. Плеть или бич необходимы, чтобы в любых условиях сохранять стойкость духа: без самобичевания, самоограничения недостижима истинная мудрость. И, наконец, изображение филина, совы у разных народов всегда было символом мудрости, беспристрастного видения мира. Филин – птица, для которой не существует тайн даже под покровом ночи. Это то откровение, к которому стремится и которого рано или поздно достигнет грядущий человек. Поэтический образ старца, рожденный художником, как бы включается в вечную жизнь природы и «высказывает то, что молчаливо переживается миром».

Картина утверждает великую ценность самой жизни, неумолимого ее движения, развития. Она предвещала на-

чало некой новой живописи. Художник, завершив полотно, сам это ясно почувствовал и, может быть, впервые испытал острую потребность в уединении, чтобы глубже осмыслить найденное направление.

Вместе с братом Анатолия Кузнецова Юрием, заядлым охотником, Константин ушел в Марийские леса. Четверо суток находились они в тяжелейших условиях: спали при десятиградусном морозе в палатке без какого-либо утепления, а из пищи у них был только лук да немного спирта, больше ничего, собирались то они наспех и надеялись в дороге прикупить продуктов. Но, на их беду, в марийских дебрях они не встретили ни одного человека. По сути дела, это очень мрачные места. Сохранившиеся в первозданном виде, они как бы независимы от человека, который, попадая туда впервые, оказывается на пределе выживания. Суровое испытание выпало на долю друзей. Охота сопровождалась и недобрым предзнаменованием: они случайно убили ворона.

Первым, кто повстречался им по возвращении с охоты, был Анатолий Кузнецов. На все его вопросы Константин отвечал односложно и смотрел поверх его головы, отрешившись от всего... Только на следующий день художник сказал зашедшему навестить его другу и матери: «Я теперь понял, что надо писать и как надо писать». Сила, заложенная в его словах, говорила о том, что он действительно вступает в новую фазу жизни и творчества. Но это происходило всего за несколько дней до гибели художника.

В октябре 1976 года в Зеленодольске была организована объединенная выставка художников района и города, где Константин представил три свои работы: «Нечаянная встреча», «Ожидание» и «Портрет Лены Асеевой». Судя по многочисленным записям в книге отзывов, картины его очень понравились зрителям. После закрытия выставки, 29 октября, в 18.00 часов решено было устроить обсуждение работ с присутствием художников.

Константин в этот вечер казался очень бодрым. Собираясь на встречу, приводил в порядок свой парадный коричневый костюм и напевал в такт военному маршу, гремевшему с пластинки. Когда все было готово и Константин направился уже к выходу, к нему неожиданно зашел казанский знакомый Аркадий Попов. Узнав, что Константин едет на выставку, захотел присоединиться к нему. Вдруг увидел «Человека с филином» и остановился, словно замороженный. Тогда Константин вернулся, поставил на проигрыватель пластинку со вступлением к третьему действию «Парсифаля» Вагнера.

Уходя, сказал Клавдии Парменовне: «Я долго не задержусь, после обсуждения – сразу домой...»

Только через три дня сообщили матери о его гибели. В тот вечер на железнодорожном переезде обоих друзей сбил проходящий поезд. Смерть эта потрясла многих.

Похоронили Константина в березовой роще, в том самом лесу, где он любил бывать, подчас превращаясь в беззаботного ребенка, где в пору прежних увлечений конкретной му-

зыкай находил неожиданные, поражающие его звуки, а, возмужав, открывал для себя мир красоты. Друзья выносили Константина из дома в последний путь под звуки траурного марша Вагнера «На смерть Зигфрида»...



В его комнате вдоль стен сиротливо остались стоять незавершенные им работы: «Отечество», портрет сестры Людмилы, детский групповой портрет племянниц, портрет племянницы Наташи среди цветущих ирисов. Никогда уже не превратятся в жизнь планы художника: написать грандиозное полотно «Битва», посвященное сражению на Курской дуге, закончить всю военную серию по разработанным эскизам и в том числе большой портрет маршала К. Рокоссовского, начать серию портретов «Великие женщины России», от княгини Ольги – до Валентины Терешковой. Сам художник говорил, что на эту серию ему потребуется много сил, уйдет несколько лет. Но судьба не дала ему этого времени.



После его смерти был обнаружен листок (почему-то полюбгоревший) с записанными его рукой удивительными словами: «Художник испытывает наслаждение от соразмерности частей, наслаждение при правильных пропорциях, неудовлетворение при диспропорциях. Эти понятия построены по закону чисел. Воззрения, представляющие собой красивые числовые соотношения, – прекрасны. Человек науки выражает в числах законы природы, художник созерцает их, делая предметом своего творчества. Там – закономерность. Здесь – красота.

Искусство постоянно возвращается к своим истокам, пересоздавая все сызнова, и в этом новом возрождая жизнь. Наследное как спасающая сила...»

Создавать совершенные художественные произведения может лишь человек, наделенный высокими этическими идеалами. Совершенство, утверждали древние, рождается от равновесия, равновесие – от справедливости, справедливость же – это чистота души. Совершенство – равновесие – справедливость – эти понятия как нельзя лучше отвечали всему складу характера Константина Васильева.

Судьба, так часто внешне злая к великим людям, всегда бережно обходится с тем, что есть в них внутреннего, глубокого и задушевного. Мысль, которой предстоит жизнь, не умирает с носителями своими, даже когда смерть застигает их неожиданно и случайно. И художник будет жить, пока живы его картины.

Можно смело сказать, что Константин Алексеевич Васильев разрабатывал свою целину в живописи.

Он принял за исходный принцип творчества мироотношение народа. Художник ступил на путь мифотворчества в поисках героя, способного служить делу внутреннего преображения людей; искал в мифологии русского и соседних народов гармонического, идеального человека, а найденные и глубоко осмысленные художественные образы смело выражал в новых формах, создавая глубоко символические полотна.

Сегодня мы видим, какое разнообразие характеров – угрюмых, светлых, исполненных практической заботы или тонкой поэзии – создано художником. Всмотревшись в черты этих героев, живые и индивидуальные, лучше начинаем понимать свою историю, самих себя, окружающую жизнь, И словно лучик света, посланный из какого-то неведомого мира, освещает наши души. На время мы забываем свои мысли, желания и внимательно присматриваемся к этому лучу. Образы, знакомые раньше только снаружи, высвечиваются, и кажется, будто мы видим бьющиеся в них сердца.

Среди всей мудрости, которую мы впитываем в себя, пребывая на уровне своих устоявшихся понятий, вдруг останавливаемся и спрашиваем: а так ли чист наш внутренний мир, так ли тепло в нас сердце, как в тех людях, созданных художником, которых мы лишь раз увидели, но навсегда запомнили.

Жизненный путь художника измеряется не прожитыми годами, а оставленным им творческим наследием. И оно у Васильева внушительно – 400 живописных, графических работ и эскизов!

Около тридцати раз по инициативе Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры в Москве и Подмосковье открывались посмертные выставки этого мастера. Зрители часто спрашивают, в чем же секрет яркого дарования художника, каким образом удалось ему талант, данный от рождения, вознести до самобытного мастерства?

Секрет этот – в народности! Васильев народный, национальный художник по сути своей.

И народ почувствовал, признал в нем своего художника. Каждой новой встречи с ним люди ждут с нетерпением. Что может быть выше такого гармоничного созвучия душ художника и зрителя?! Тяга людей к прекрасному – залог духовного здоровья нации, говорил Ф. М. Достоевский. А народ, имеющий здоровый дух, – неистребим.

Велико воспитательное и интернациональное значение его творчества. Его картины, особенно посвященные Великой Отечественной войне, служат делу укрепления патриотизма, прославляют мужество и героизм, пробуждают в молодых людях готовность повторить подвиг, что имеет особенно важное значение в сложной современной обстановке. Васильев не только русский, но одновременно и советский художник. Он черпал материал для творчества из жизни русского народа, которую знал лучше всего. Но эстетическая ценность его картин, та красота человека и природы, что они утверждают, является достоянием всего советского народа; они понятны зрителю любой национальности. Интересны они и для зарубежного зрителя. Истинно народное искусство всегда становится общечеловеческой принадлежностью.

Семь лет имя Константина Васильева не сходит со страниц центральной прессы. Издательства «Правда» и «Изобразительное искусство» выпустили наборы открыток-репро-

дукций его картин, готовится и альбом репродукций.

Широкий резонанс творчество Васильева получило в среде ученых, деятелей искусств, литераторов. Близок он историку В. А. Рыбакову и дирижеру Большого театра Альгису Жюрайтису, художнику Н. А. Бенуа и писателю В. А. Солоухину...

В журнале «Молодая гвардия» при обзоре корреспонденции, поступившей на статью о художнике Васильеве, было напечатано письмо Евгения Комарова, жителя Коломны, с предложением создать постоянно действующий музей в этом городе. Исполком горсовета рассмотрел предложение. И вот уже колосинцы радушно встретили и разместили у себя на постоянное жительство семью Васильевых: Клавдию Парменовну, ее дочь с мужем и внучек. Сейчас выделены средства для реставрации дома писателя Лажечникова. В нем предполагается создать литературно-художественный музей, где и найдет наконец постоянную прописку вся экспозиция картин Константина Васильева.

Живет теперь в Коломне пожилая женщина, которой скоро исполнится семьдесят лет, – Клавдия Парменовна Васильева, мать большого художника.

Щемящая грусть часто подкатывает к ее сердцу. А когда совсем становится невмоготу, то во сне к ней приходит сын... Вот она слышит Костины шаги... Подошел, открыл калитку старого их дома и по обычаю выстучал в окно несколько тактов из марша Бетховена. Прежде он всегда го-

ворил: «Матушка, ты не торопись открывать, у тебя давление, я подожду на крыльце!» Вошел тихо. Позвал:

– Мама!

Посмотрел на нее долгим ласковым взглядом и вдруг сказал с горькой нежностью:

– Ты очень устала, родная... Я знаю... Пожалуйста, потерпи. Помоги мне еще немного...

Трудная жизнь за ее спиной. Кроме троих родных детей, воспитала она в тяжелую пору и приемную дочь, а сейчас вот внучек ей «надо поставить на ноги». Слишком рано уходили из жизни ее дети, да и мужа не стало, когда самой ей было чуть больше сорока. Теперь не дают покоя званые и незваные гости: хотят видеть картины ее сына, говорят – известным становится. Зачем теперь ей известность... Его не вернешь...

Уходят годы, а забот не убавляется. Десятки выставок, подаривших людям радость, принесли ей огорчения: картины заметно пострадали и требуют серьезной реставрации. Это тоже ложится новым грузом на ее женские плечи. Долго ли еще нести ей свои и чужие заботы?!



Евпраксия