



Георгій КОВАЛЕНКО

## КИЇВСЬКИЙ ПЕР ГЮНТ

Статтю присвячено аналізу життя і творчості маловідомого норвезького художника Крістіана Крона, доля якого пов'язана з Києвом. У статті простежено джерела і шляхи формування індивідуальної позиції живописця у мистецтві модернізму, охарактеризовано його поліфонічний художній досвід, який проявився в малярстві, ескізах театральних декорацій, критичних міркуваннях. Значну увагу звернено на роль мистецького середовища, окремих персоналій та загальної атмосфери експерименту у встановленні системи естетичних координат митця. Простежено тісні творчі контакти з такими визначальними майстрами епохи, як: Анрі Матіс, Олександра Екстер, Олександр Богомазов.

**Ключові слова:** К. Крон, творча доля, київський період, модернізм, пейзаж, портрет, сценографія.

© Г. КОВАЛЕНКО, 2014

ISSN 1028-5091. Серія мистецтвознавча. № 6 (120), 2014

Кристиан Крон — это имя сегодня мало кто знает. В России оно не звучало почти сто лет. Да и в начале прошлого века возникало не часто: разве что упоминалось в ряду других имен — в каталогах, в обзорах выставок; произведения художника практически не публиковались. В мемуарах и дневниках современников — никаких упоминаний.

Складывается впечатление, что в художественную жизнь России Крон вошел как-то незаметно, вполне естественно, без каких-либо сложностей, не вызвав к себе ни особого интереса, ни особого неприятия. Точно присутствовал в ней всегда и был неотъемлемой ее частью.

Современники, кажется, не обратили внимания даже на то обстоятельство, что Крон — норвежец, вспоминали об этом лишь тогда, когда в его живописи открыто звучали скандинавские мотивы. Впрочем, оценить, насколько Крон художник именно норвежский и как его искусство соотносится с искусством норвежской школы, тоже никто не мог. Норвежскую живопись начала века в России просто не знали, не видели. Хотя к концу 1900-х годов о ней вполне можно было говорить как о явлении, ясно обозначившем свои ориентиры, убежденно определившем свои пластические пристрастия. Собственно говоря, именно в те годы и формировалась новая норвежская живопись, обретал свои контуры норвежский модернизм. Достаточно назвать имена Жана Хейберга, Людвиг Карстена, Пера Крога, Акселя Револда, Хенрика Серенсена, Рудольфа Тугессена...

В этом же ряду — и Кристиан Крон. Только его путь к новой живописи оказался не совсем таким, как у его ровесников и собратьев, вернее, совсем не таким. О нем следует напомнить.

Кристиан Корнелиус Крон родился 13 июня 1882 года в Бергене в семье потомственных моряков: и отец, и дед — морские капитаны. Но родителей своих Крон практически не знал. В 1884 году они эмигрировали в Америку, оставив сына Альфреду Северину Крону, младшему брату отца. Увидеться с родителями Кристиану больше не доведется никогда.

После нескольких лет занятий в классической гимназии Кристиан в 1898 году поступает в Художественно-промышленное училище на курс к знаменитому художнику Вильгельму Крогу (1829—1913), но в отношениях учителя и ученика что-то не сложилось, и Крон переходит в класс модного в то время живописца Енса Вальдемара Ванга (1859—1926).

Преподавание в училище Ванг совмещал со службой в Национальном театре в Кристиании (Осло), где занимал пост главного художника. Своих учеников он с первого дня привлекал к работе в театре: им приходилось расписывать по его эскизам декорации, строить станки, придумывать реквизит. Кристиан дневал и ночевал за кулисами и в цехах. Театр тогда вошел в его жизнь навсегда. Правда, ни одну из своих театральных идей Крону осуществить не доведется, но они время от времени будут преследовать его своей конкретностью, завораживать своей настойчивостью.

Но об этом дальше. Сейчас отметим лишь то, что в книге воспоминаний театр, как таинственный и волшебный мир, возникает у Крона часто совершенно неожиданно, в связи с сюжетами, никак не связанными ни со сценой, ни со зданием театра — в описаниях комнат, где в разных городах мира жил художник, в рассказах о пейзажах той или иной страны, наконец, во многих рисунках, выполненных как эскизы театральных костюмов.

В театре Крону хотелось познать все — все манеры и все стили. Ощувив в какой-то момент, что ему понятны реалистически-натуралистические принципы декораций Ванга, Кристиан переходит в класс Рудольфа Николаи Крога (1877—1928) — мастера условно-символистской сценографии.

24 марта 1902 года Крон получает свидетельство об окончании училища. Но, надо сказать, он вовсе не считал свое образование законченным. Кстати, так не считали и многие его соученики и отправлялись в Париж; вскоре там в Академии Коларосси обоснуется целая группа норвежцев.

Трудно сказать почему, но Крон принимает другое решение: два года он проведет в Финляндии. И здесь снова поступит в художественную школу в Хельсинки на курс к Альберту Гебхарду (1869—1937).

Знакомство с Гебхардом многое определило в судьбе Крона. Именно в хельсинкской школе у художника возник интерес к русскому искусству, раньше он о нем не знал ничего. Гебхард же часто ездил в столицу (Финляндия тогда входила в состав Российской Империи), участвовал во многих выставках, был знаком с Репиным. И был уверен: учиться следует только в Санкт-петербургской Академии художеств.

В Хельсинки Крон одновременно с занятиями в художественной школе работает рисовальщиком в скульптурной мастерской. В это время в Санкт-

Петербурге начинают строить шведскую церковь, Кристиана отправляют работать на строительство камнерезом. Поселившись на Васильевском острове (там традиционно жили многие финны и шведы), он записывается вольнослушателем в Академию художеств, в класс Я.С. Гольдבלата; сразу же с письмом от Гебхарда приходит и в мастерскую преподававшего в Академии И.Е. Репина, станет регулярно посещать ее по вечерам.

В Академии Крону удалось быстро продвинуться в работе с обнаженной натурой, добиться успехов в рисунке, почувствовать себя уверенно в живописи. Но учился Крон всего четыре месяца. «Академию [...] закрыли из-за революции. В один прекрасный день перед каждой из ее дверей встали казаки с саблями наголо. Дело в том, что художники пообещали народу проводить собрания в Академии. И тогда я оказался в числе нищих русских студентов» [39, с. 48].

Нужно было что-то решать. В Петербурге Кристиан стал чувствовать себя неудобно, близких знакомых за четыре месяца не появилось, включиться в художественную жизнь города он не решался. Возвращаться в Осло не имело смысла: все его единомышленники уже в Париже. И снова Кристиан поступает не так, как все. В феврале 1906 года он приезжает в Мюнхен. И здесь пытается осуществить свою давнюю мечту: стать театральным художником. Но театральная ситуация Мюнхена оказалась совсем не такой, какой представлял ее себе Кристиан. В сценографии уверенно и, казалось, надолго утвердил себя югендстиль, объемно-архитектурным идеям Крона в нем не было места.

Летом 1906 года Кристиан пишет письма родственникам и знакомым в Осло с просьбой помочь в получении стипендии — уже, конечно, в Париже. Судя по тому, что в октябре Крон сообщает свой адрес (Париж, рю Сен-Жак, 73), стипендию он получил.

Казалось бы, путь предначертан: Академия Коларосси<sup>1</sup>. Там много знакомых, целая группа норвеж-

<sup>1</sup> Академия Коларосси — художественная школа (студия) в Париже, основанная итальянским скульптором Филиппом Коларосси в 1880-е гг., в ней преподавали Ж.-Э. Бланш, Р.К. Пине, Ж. Симон и др. «В этой студии за небольшую плату можно было рисовать обнаженную модель, студия славилась постановкой рисования набросков» [9].

ских студентов, да и среди преподавателей — норвежец Кристиан Крон.

Трудно сказать почему, но Крон не торопится обосноваться ни в одной из парижских школ (академий). В самом начале своего пребывания в Париже он решительно отвергает Академию Коларосси, хотя все о ней знал, все видел, со многими там был просто дружен. Первые месяцы он просто старается вникнуть в художественную жизнь Парижа и, кажется, даже противится увлечению своих соотечественников Матиссом: в Академии Коларосси он был всеобщим кумиром. К Матиссу Крон придет и придет надолго, но только тогда, когда ощутит его своим, поймет естественную и неизбежную логику его открытий. Впрочем, так было с Кроном всегда, ко всему он должен был прийти сам, через свою и только свою живопись.

Сложно сказать, насколько регулярными и основательными были занятия

Крона в Академии Коларосси (он все-таки со временем стал посещать ее), но сохранилось аттестационное свидетельство от 4 апреля 1907 года, подписанное Кристианом Кроном: «Господин Крон, обучаясь этой зимой в Париже декоративно-живописному мастерству, с большим рвением и полной серьезностью относился к занятиям. Я нахожу, что он вне всякого сомнения обладает незаурядными способностями» [38, с. 20].

Академия Коларосси была не единственной, куда в конце концов поступил Крон. Он посещал занятия и в Академии Гранд Шомьер. Свое название академия получила от улицы, на которой находилась — rue de la Grand Chaumiere, 14. Деятельность Академии Гранд Шомьер «подпитывалась красочным рынком моделей, аналогичным существовавшему с середины XIX века вокруг фонтана на площади Пигаль. Рынок действовал по понедельникам на углу улицы Гранд Шомьер и Бульвара Монпарнас или, зимой, перед входом в Академию «Гранд-Шомьер». Художники являлись сюда и выбирали: если им кто-то подходил, они просили натурщика зайти в одну из пустых комнат Академии, чтобы рассмотреть его в обнаженном виде. Договаривались из расчета пять франков за трехчасовой сеанс» [16, с. 91]. Многие из натурщиков постоянно работали в Академии Гранд Шомьер. И что было тогда абсолютным новшеством и только в Гранд Шомьер — это модели: мулатки, негрятянки, креолки. Они и привлекали сюда художников —

и многих известных, Матисса, в частности, и только недавно оказавшихся в Париже, таких, как Крон.

Заниматься здесь можно было по-разному. Одни записывались на целый семестр, регулярно посещая уроки того или иного мастера. Другие просто «платили при входе пятьдесят сантимов, выбирали себе место и могли делать наброски с модели, которая меняла позу раза четыре, от пяти до семи вечера. Натура стояла на высоком помосте у стены, посередине. От нее расходились амфитеатром табуретки с плетеными сиденьями разной высоты» [34, с. 69].

Академию Гранд Шомьер Крон посещал именно так: отдельные сеансы, но посещал всегда, как только выпадала свободная минута. На таких сеансах он встречал многих знакомых — и норвежцев, и русских, равно как и французов, среди них, к слову, был и еще мало кому известный Фернан Леже.

На одном из сеансов Крон познакомился с Юлией де Хольмберг, приехавшей в Париж из Курска. Была она наполовину шведка (по отцу), наполовину русская. С Кроном, почти не знавшим тогда французский, да и по-русски запомнившим всего лишь несколько фраз, она говорила по-шведски, и это сразу сняло множество проблем.

После одного из сеансов Юлия пригласила Кристиана в гости к Елизавете Сергеевне Кругликовой, жила она в двух шагах от Академии Гранд Шомьер.

Кругликова, обосновавшаяся в Париже еще в 1895 году, в это время очень известный в Париже художник, член французского Общества оригинальной гравюры в красках, постоянный участник Салона независимых, Национального и Осеннего салонов. У нее уже было несколько персональных выставок, многие парижане и русские считали ее своим учителем, вскоре она начнет вести курс в Академии «La Palette».

О мастерской Кругликовой на улице Буассонад, 17 следует сказать особо.

В те годы «все русские, приехавшие в Париж, стремились побывать у Елизаветы Сергеевны. Все знали, как она встречала каждого с лаской и вниманием и по мере сил помогала приезжему ориентироваться: найти себя, свое место в этом кипящем жизнью городе. Кого, кого у нее не было! Молодые художники и художницы, поэты, писатели, артисты. У нее можно было встретить: Максима Ковалевского, Минского, Боборыкина, Г. Плеханова, Кропоткина с дочерью Шурой, Вячеслава Иванова, Брюсова,

Волошина, Чулкова. Часто выступал Бальмонт. Поэты, представители символизма, читали там свои цветистые стихи» [25, с. 83—84]. Кстати, для литераторов, впервые попадавших в Париж, «был проторенный путь: сначала на поклон к Бальмонту, затем к Елизавете Сергеевне Кругликовой» [32, с. 220].

Проторенным был этот путь и для любого русского художника. И на самом деле, «стоит русскому юноше явиться на rue Voissonade, как через полчаса беседы с хозяйкой дома Париж становится уже для него менее жутким и чужим, как уже он получает возможность «более интимно» разбираться в его пестром многообразии, как уже он знает и где ему жить, и где работать, и у кого учиться.

При этом советы Елизаветы Сергеевны тем более ценны, что, в сущности, она не принадлежит ни к единому из толков художественного Вавилона и в то же время интересуется в одинаковой степени всем, что есть в нем живого. Зато страстно ненавидит она всей душой (душой по-русски свободного человека и по-парижски независимого «рапэна» («вольного» художника. — Г. К.), всякий штамп, рутину, le roncif, le rompiet (шаблон, банальность. — Г. К.).

Сама Елизавета Сергеевна очень своеобразный художник и очень парижский художник. Она той же семьи, как Стейнлен, Валлотон, Рафаэлли и другие «певцы парижской улицы» [6, с. 13—14].

В мастерской Кругликовой, — а Кристиан и Юлия стали бывать в ней очень часто, на всех вечерах, лекциях, маскарадах, — довелось сыграть в судьбе молодых художников едва ли не решающую роль. Завязанные здесь знакомства решительным образом повлияли на их художественные вкусы, творческие увлечения, более того — на обретение собственного «я», на осознание себя в искусстве.

Именно на рю Буассонад, 17 Крон познакомился с Сергеем Ивановичем Щукиным, многие годы потом симпатизировавшем художнику. Кристиана до самого отъезда его из Парижа в Мастерской Кругликовой будут называть «наш юный Пер Гюнт» — так впервые обратился к нему Щукин<sup>2</sup>. И, надо сказать, наблюдение Щукина оказалось пронизательным: сюжеты жизни и судьбы ибсеновского героя не раз почти зеркально будут отражаться в биографии

<sup>2</sup> Об этом вспоминала Л.В. Шапорина в разговоре с В.П. Купченко. Запись беседы с В.П. Купченко 2 апреля 2002 г., Санкт-Петербург. — Архив автора.

Крона. Но до всего этого еще далеко, пока что Щукин ведет с Кристианом долгие беседы о Матиссе, в его живопись он просто влюблен и уверен: рано или поздно его юный друг разделит его увлеченность.

В результате таких бесед Кристиан действительно расстается со своим предубеждением и даже успеет посетить несколько уроков Матисса.

В мастерской Кругликовой состоялось еще одно знакомство супругов Крон (в рождественские дни 1907 года Кристиан и Юлия обвенчались), определившее их судьбу и жизнь на ближайшие десять лет. Это знакомство с Александрой Экстер.

Экстер дружила с Елизаветой Сергеевной, в Париже чувствовала себя уверенно, жила здесь подолгу, хотя всегда подчеркивала, что она киевлянка.

Киев Экстер очень любила и совершенно не сомневалась: этот город просто создан быть центром современного искусства.

В последнее время Экстер была увлечена идеей выставки в Киеве. Не просто очередного показа картин киевских художников, они происходили там регулярно, а выставки новейших течений, новейших идей. И совсем не хотела ограничивать экспозицию живописью только киевских художников. В своем ходатайстве перед киевским губернатором она так и писала: выставка «картин местных и иностранных художников» [1].

В Париже Экстер ведет переговоры об участии в выставке с Анной Жеребцовой, Соней Делоне, Верой Поповой, Марией Васильевой... Предлагает и Кронам, они еще ни разу нигде не показывали свои работы. Но ни Юлия, ни Кристиан не решились.

Тем не менее постоянные разговоры с Экстер о Киеве, ее восторженные описания древней его архитектуры и пейзажей, удивительного украинского народного искусства все больше и больше овладевали мыслями Кристиана. Кончалась стипендия, о возвращении в Норвегию не могло быть и речи: в Осло он должен вернуться только триумфатором; в том, что рано или поздно такое произойдет — не сомневался. Пергюнтовское начало в нем проявляло себя: «Захоучу — так князем стану, / А не то — так и царем».

Осенью 1908 года супруги переезжают в Киев и снимают квартиру в доме № 17 по Терещенковской улице. Хочется верить, адрес Кристиан и Юлия выбрали не случайно. Их дом находился как раз рядом с домами Варвары и Богдана Ханенко (№ 15) и семьи Терещенко (№ 9). И один, и другой дом вош-

ли в историю искусства: у Ханенко редкостное собрание западной живописи (Рембрандт, Веласкес, Гойя...), у Терещенко — огромная коллекция русских мастеров (Рерих, Нестеров, Серов, десятки произведений Врубеля...).

Помимо всего этого — напротив Киевский университет, совсем рядом Владимирский собор, чуть дальше — древние Софиевский собор и Михайловский Златоверхий монастырь, растреллиевская Андреевская церковь... Первые впечатления от киевской архитектуры Кристиан сохранит навсегда: «Византийский купол, построенный в форме большой луковиды, демонстрирует стремление человека взлететь в небеса, которые образовали эти золотые своды. Находясь внутри под куполом, и над куполом ощущаешь эту энергию», — написано уже в 1950-е годы, за несколько лет до смерти [37].

Совсем рядом, в десяти минутах ходьбы — Гимназическая улица, единственный киевский адрес, который знал Кристиан. Адрес Александры Экстер.

Киев для Крона, на самом деле, начался с Экстер. Именно она ввела его в круг киевских художников и меценатов, представила редакциям киевских газет и журналов, познакомила с директором Киевского художественно-промышленного музея М.Ф. Биляшевским. Очень многих Кристиан узнал на верниссаже (8 ноября 1908 года) организованной Экстер выставки «Звено»: Ольгу Форш, Евгения Кузьмина, Наталью Давыдову, Евгению Прибыльскую, Давида Бурлюка; здесь же он впервые увидел и Александра Богомазова, с ним они станут друзьями, с ним все киевские дни Крона пройдут в бесконечных дискуссиях о новом искусстве; одним из первых Крон прочтет теоретическую рукопись Богомазова «Живопись и элементы».

Главное же Экстер была уверена: в Киеве Кристиану необходимо утвердить себя как художника, необходимо показать свою живопись — из Парижа ее привезено множество.

В Киеве недавно стал выходить журнал «В мире искусств», он заявлял о себе как о преемнике недавно закрывшегося «Мира искусства». Такую преемственность журнал неоднократно акцентировал: в нем публиковались произведения А. Бенуа, Л. Бакста, К. Сомова, Н. Рериха, обложки нескольких номеров выполнил М. Добужинский.

Таким образом, журнал сразу же заявил о себе как об органе, програмно ориентированном совсем не

только на проблемы и события киевской художественной жизни — они, понятно, присутствовали в журнале, но далеко не всегда и не все, а лишь те, что в какой-то мере могли быть соотнесены с проблемами и явлениями «новейших течений».

Помимо издательской деятельности журнал устраивал регулярные выставки. Они так и назывались: «Выставки картин журнала «В мире искусств». Как правило, выставки проходили не только в Киеве, но и в Харькове, и в Одессе.

Экстер, много сотрудничавшая с журналом и отчасти финансировавшая его, знакомит Кристиана с главным редактором А. Филипповым<sup>3</sup>. В готовящуюся экспозицию он включает его живописные работы. VIII-ая выставка должна была открыться в Киеве в декабре 1909 года, потом, как всегда, ее перенесут в Харьков и Одессу — уже в 1910 году. Был издан каталог [2]. В нем значатся семь работ Крона: одни только норвежские пейзажи<sup>4</sup>.

Но все произошло иначе. «VIII-ю выставку картин журнала «В мире искусств» Филиппов открывает 20 декабря 1909 года сначала в Одессе [26], в Киеве вернисаж состоится только 13 апреля 1910 года [12].

Более того: Филиппов вопреки своему первоначальному замыслу включает в экспозицию не семь работ Крона, а — сорок (!) и отводит художнику отдельный зал. Крон приезжает на открытие выставки [12].

Филиппов рассчитал свой ход. Он проницательно ощутил особенности искусства художника, увидел, если так можно сказать, «французские» истоки его живописи, более важные, чем все скандинавские ассоциации. И понял, что в эти дни в Одессе, как никогда, рассмотреть эти истоки не составит труда.

Дело в том, что в начале декабря именно в Одессе открылся Салон Владимира Издебского — «Интернациональная выставка картин, скульптуры, гравюры и рисунков 1909—1910». На Салоне представлен обширный французский отдел: Пьер Боннар, Жорж Брак, Эдуард Вьюяр, Шарль Герен, Альбер Глез, Морис Дени, Кес Ван Донген, Жорж Дюфре-

<sup>3</sup> Филиппов Александр Николаевич (1882—1942) — Редактор киевского журнала «В мире искусств», сотрудничавший с писателями модернистского толка, много публиковавшийся в киевских газетах, в журнале «Весы».

<sup>4</sup> X. Крон 143. Белые ночи в Норвегии, 144. Утро в Норвегии, 145. В горах Норвегии, 146. Норвежский ползучий туман, 147. Глетчер в Норвегии, 148. Воспоминание о Норвегии, 149. Норвежская ночь.

нуа, Анри Матисс, Жан Метценже, Поль Синьяк, Морис Вламинк, Оттон Фриез и др. В сущности, все, рядом и одновременно с кем формировалась искусство Крона.

Филиппов был уверен: Крон — единственный из художников в Киеве (за исключением, понятно, Экстер — но здесь совсем другой случай), наделенный европейской культурой живописи и в этом можно убедиться именно сейчас, в Одессе. Кстати, все это понял и Владимир Издебский, предложивший Крону участвовать в его Салоне на выставках в Киеве, Санкт-Петербурге и Риге<sup>5</sup>.

Критика к живописи Крона отнеслась крайне доброжелательно, о ней упоминали во всех обзорах, все понимали: устроители ее особо выделяют — из трехсот выставленных произведений сорок — это работы Крона. Правда, в первую очередь все писали о норвежских мотивах: «Продуктивность художника Крона огромна. По выставленным сорока картинам легко можно проследить за развитием его творчества и его художественных исканий. В нем есть искра Божия.

Из его работ особенно выделяются норвежские пейзажи. Здесь он чувствует свою родину и виртуозно передает разнообразнейшие мотивы из природы Норвегии» [33].

Одесской выставкой и реакцией на нее Кристиан был очень вдохновлен. Первый киевский год оказался счастливым: его признали, полюбили, у него появились друзья. И не только среди художников.

Он часто посещает киевские театры. Мысли о своем нереализованном призвании театрального художника возвращаются к нему вновь и вновь. Особенно — в период его увлечения Лидией Рындиной, актрисой театра «Соловцов»<sup>6</sup>. В ней он видел идеальную Офелию. И для нее придумал сценографическое

<sup>5</sup> Салон В. Издебского проходил в Киеве с 13 февраля по 14 марта 1910 года (К. Крон, № 260. Панно, № 261. Софиевский собор, № 262. Дама в черном); в Санкт-Петербурге — с 19 апреля по 25 мая (К. Крон, № 220 \*\*\*, № 221 \*\*\*, № 222 \*\*\*); в Риге — с 12 июня по 7 июля (К. Крон, № 220 \*\*\*, № 221 \*\*\*, № 222 \*\*\*).

<sup>6</sup> Рындина Лидия Дмитриевна (1883—1964) — драматическая актриса, писательница, переводчик. Дебютировала в Киеве в театре Синельникова, играла в театре Корша в Москве, работала в театре Незлобина. Играла в фильмах И. Ханжонкова. В 1919 году эмигрировала, играла в берлинском театре «Синяя птица». В Париже работала в театре Н. Евреинова. Состояла членом Со-

решение «Гамлета». Об этом решении Рындина вспоминала многие годы, была уверена в его уникальности и утверждала, что за всю свою жизнь ничего даже приблизительно подобного на сцене не видела.

Эльсинор представлялся Крону совсем не в Дании, а где-то, где уже нет ничего живого, среди льдов и снежных метелей. Шекспировские герои выброшены к самому пределу, отсюда один шаг до вечно-го безмолвия. Этот предел ощущается всеми очень явно, неотвратимость его пронизывает мысли и чувства каждого.

Крон хотел разместить на подмостках систему огромных, во всю высоту сцены ледяных глыб. Отсечены возможности каких-либо ассоциаций, малейших намеков на что-либо конкретное, знакомое. Все время должна меняться композиция глыб, чтобы рождалось ощущение бесконечного непреодолимого лабиринта — отсюда нет и не может быть никакого выхода. В этом лабиринте то и дело возникали снежные бури, они сбивали с ног, в буквальном смысле сметали героев. Каждый эпизод завершался таким снежным вихрем, в нем терялись, исчезали все. Вихрь успокаивался — начинался следующий эпизод.

В «Гамлете» Крон придумал все от начала до конца. Так Призрак возникал в Северном сиянии, причем возникал не только в начальной сцене, а очень часто, в ключевые моменты трагедии.

Все, кому по сюжету довелось погибнуть, как бы вмерзали в ледяные глыбы и время от времени при движении композиции появлялись на сцене — уже замурованные в ледяную массу.

Все костюмы, все одежды предполагались белыми — из белого меха, из белой кожи. И еще много другого<sup>7</sup>.

И Крон, и Рындина вели долгие переговоры с театром «Соловцов», с И. Дуван-Торцовым<sup>8</sup> — он

юза русских писателей и журналистов в Париже. Писала романы, рассказы, воспоминания.

<sup>7</sup> Запись беседы с В.И. Лурье. Берлин, 21 апреля 1992 года. — Архив автора.

Лурье Вера Иосифовна (1901—1995) — поэтесса, литературный критик, мемуаристка. В 1921 году эмигрировала в Берлин. Близкий друг Л.Д. Рындиной, автор рецензий на ее литературные произведения.

<sup>8</sup> Дуван-Торцов Исаак Эзрович (1873—1939) — актер, режиссер, антрепренер. После 1917 года эмигрировал в Болгарию. С 1921 года в Берлине, актер и режиссер театра «Синяя птица». С 1925 года жил в Париже.

должен был быть и режиссером, и играть Гамлета, идея вначале его очень увлекла, но в конце концов он отказался от постановки.

Лето 1910 года Крон целиком посвятил «Гамлету»: десятки рисунков, набросков, эскизы костюмов, бесконечные разговоры с Рындиной; в это время он почти не писал этюды, забросил пейзажи.

После успеха в Одессе отчетливым стало осознание необходимости собственной персональной выставки. Выставки по-своему итоговой, где было бы все: Париж, Норвегия, Киев. Причем, Крон не хотел устраивать ее ни в каком выставочном зале Киева, только в музее — в «Киевском художественно-промышленном и научном музее Императора Николая Александровича». Такое упрямое желание ничем другим не объяснить, лишь все тем же пергюнтовским началом в Кристиане: «Я же / Хочу «самим собою» быть en bloc, / Хочу быть Гюнтом первым и последним, / Да, сэром Гюнтом с головы до пят!».

Надо сказать, этот сравнительно недавно (30 декабря 1904 года) открывшийся музей обладал серьезными археологическими и этнографическими собраниями, что же касается изобразительного искусства, его в музее было мало. Живописные выставки устраивались редко. Собственно говоря, их было всего три: живопись и графика Тараса Шевченко, ретроспектива украинских художников, в 1910 году состоялась большая выставка М. Врубеля.

Директор Н.Ф. Биляшевский<sup>9</sup> к подобного рода выставкам относился крайне осторожно, считал, что в музее могут быть показаны произведения только абсолютно бесспорные. И то, что он предоставил залы Крону, — свидетельство серьезного признания художника.

1 ноября 1911 года открылась «Выставка картин Кристиана и Юлии Крон в киевском городском музее» [13]. Кристиан выставил 102 работы (№№ по

Ставил спектакли в Русском театре. Играл в Пражской группе МХТ.

<sup>9</sup> Биляшевский Николай Федотович (1867—1926) — украинский археолог, этнограф, искусствовед, академик АН Украины. Один из основателей Киевского городского музея (ныне — Национальный Музей Украины). Автор многих фундаментальных трудов по археологии и истории украинского искусства. Особое внимание уделял исследованию живописного и графического искусства Т. Шевченко.

каталогу 1—102), Юлия — 18 (№№ по каталогу 103—120).

В каталоге нигде не указано, что Кристиан и Юлия — норвежцы. Конечно, в Киеве их давно уже считали своими, но и не только поэтому. Внимательному взгляду все же не составляло труда понять национальность художников. На первой обложке Кристиан разместил линогравюру с изображением белого медведя. Дело в том, что белый медведь — монбьерн — животное в норвежском фольклоре сакральное. Он может принимать человеческий облик, и человек в силу разных событий и обстоятельств становится медведем.

Многих критиков выставка повергла в растерянность. Нет, никаких упреков в отсутствии или несовершенстве мастерства, в поверхностности технических приемов. Наоборот, все отмечали и пластическую культуру, и редкостное техническое мастерство, и естественную и столь нечасто присутствующую в киевской живописи тех лет включенность в картину европейских исканий. Смущало другое: художник все время как будто играет со зрителем, сбивает его с определенности выводов, не позволяет отчетливо рассмотреть себя, то и дело меняет маски.

Его «картины и этюды полны тех внешних наслоений, которыми полны художественные школы запада. Молодого живописца захватили разнообразные течения современного расадника искусства — Парижа [...]. Как губка он впитывает результат создавшихся исканий, иногда будто преднамеренно, с расчетом, иногда свободно. Есть вкус, есть чутье к художественному, но в целом ряде вещей не находится пока вполне оригинальной, захватывающей, глубокой или необычайно нарядной даже по задачам живописи. Искание Крона вне себя, увлечение направлениями и составляют его сущность» [7].

«Лица художника искал я на выставке Христиана Крона и, признаться, неоднократно задавал себе вопрос — да есть ли у этого художника свое неповторимое, постоянное, неизменное истинное лицо?»

И много раз отвечал себе: как будто такого лица и нет» [27]. «... поражает то, что каждая картина совсем не похожа на другую, и если бы их расположить по манере письма, то трудно было бы сказать, что это работы одного мастера» [3, с. 573].

Такого рода пассажи присутствуют во многих обзорах критиков. Сегодня их аргументы выглядят ча-

сто наивными и не всегда профессионально обоснованными, порой совсем не убеждают в достаточной осведомленности их авторов. Но нельзя не сказать, что Крон действительно сделал все, чтобы такие высказывания появились.

Безусловно, художник оказался перед проблемой, что показывать и как. Зная работоспособность Крона, сто двадцать произведений он мог бы отобрать из любого своего периода. Конечно, с одной стороны, все ждали его киевскую живопись — ее за два года было достаточно. С другой стороны, Крон вполне мог бы «поиграть» своим норвежским происхождением, своими норвежскими мотивами — их он писал всегда и в Париже, и в Киеве.

Можно было бы избрать другой принцип — жанровый. Он как-то напрашивался сам собой: в Киеве Крона знали главным образом как пейзажиста. Но Крон сделал все по-другому. Представил все периоды и все жанры. Никакие из них не акцентировал, не выделил специально — даже в развеске.

Что касается украинских, киевских мотивов и тем, — то о них, понятно, писали в первую очередь. Прежде всего отмечали некую непривычность подхода, вернее, непривычность видения. И особенно — в пейзажах.

Дело в том, что в украинской живописи годами складывался определенный стереотип пейзажа. Эстетизировался тихий и нежный лиризм природного мотива, его печаль, грусть. И особая напевность. Нельзя забывать и о том, что украинская пейзажная живопись самым непосредственным образом всегда была связана с песенным фольклором, во многом вторила ему.

Все другое у Крона: «...количество сюжетов пейзажей Киева и его окраин — весьма значительно. Написаны они в разных подходах, в разных манерах и выставлены не плохо, но все-таки в них чего-то нет... Чего же именно? — скажем — души! Нежные тона, прекрасная гамма красок эффектностью своей приковывают взгляд, но всматриваешься и не ощущаешь глубины, нет в них настроения. Там, где есть настроение, это в норвежских этюдах, но его совсем нет в украинских пейзажах» [3, с. 574].

Крона, думается, никак не занимала проблема причастности его произведений к украинской пейзажной живописи — ее он, в общем-то, не знал и знать не мог. Но его пленерные наблюдения неотделимы от его ощущения мира украинского искусства в целом — визан-

тийской архитектуры и архитектуры барокко, мозаик и фресок, икон, творчества народных мастеров.

Его «Софиевский собор» (№ 42 по каталогу), а это один из самых популярных сюжетов киевских живописцев, сразу обращал на себя внимание незнакомой резкостью видения, своей оптикой, позволявшей увидеть все точно впервые. Все похоже на внезапную вспышку: золото куполов и ясная синь зимнего неба. Никакой патины времени, никаких следов столетий. Так, действительно, было в украинских крестьянских иконах — такое же сияние золотого на синем. Хотя вряд ли Крон достаточно много их видел или, тем более, внимательно их изучал.

Отчетливой ясности форм «Софиевского собора» контрастно решение двух других холстов: «На откосе Царского сада» и «Из Царского сада» (№ № по каталогу 49 и 56). Здесь сознательное обобщение форм, опрощение даже, часто настолько сильное, что формы совсем почти не читаются. Читаются звучные декоративные пятна.

На выставке не раз возникало ощущение, что висящие рядом пейзажи или натюрморты написаны разными авторами. Только что вам показалось, что художник в упомянутых киевских пейзажах придерживается системы бретонского Гогена, как рядом он уже совсем другой, и ассоциации с Синьяком явные и настойчивы: это в «В старом Бергене» и в «По пути к северу» (№ № по каталогу 9 и 15). Светло-серая гамма красок с преобладанием голубых, ощущение света, пронизывающего завесы тумана — так, на самом деле, было у раннего Синьяка.

Несомненно Крон хорошо знал Ван Донгена, и не просто знал, но чувствовал его живописную стихию, постиг ее во всех тонкостях: «Натурщица» (№ по каталогу 60).

«Действительно, — замечал критик, — если подойти к работам Крона со стороны одной лишь техники, мы натолкнемся на целый ряд вполне определенных влияний, исходящих, главным образом, от представителей левого крыла западноевропейского искусства» [17].

Но примечательно: Крон нисколько не намерен был эти влияния скрывать, демонстративно на них настаивал. Точно уверенно знал: в системах избранных им мастеров таится множество еще не раскрытых возможностей, не осознанных еще никем перспектив.



Обращаясь к тем же Гогену, Синьяку, Дерену, Марке, писавшим в основном южные пейзажные мотивы, Крон переносит их открытия совсем иную ландшафтную ситуацию — в свою Норвегию, где все другое: свет, цвет, природные и урбанистические формы.

В убедительности его экспериментов не сомневался никто. «В этой чуткости (к открытиям других. — Г. К.), в этом жадном уловлении новых лучей, откуда бы они не шли, — также индивидуальность, также истинное лицо художника [...]. Но все же — спросите вы — где же свое, истинное у Крона?»

Я вам отвечу на это: отойдите от выставки — и вы вспомните Христианию, странные северные воды, чутко спящие баржи, щемящую тоску холодного фьорда и особенно запомнится вам Берген, с его красными крышами, отразившими в себе душу севера домиками, суровым северным колоритом, его серым дневным светом и призрачными сумерками [...]. В картинах Крона вы напрасно станете искать мощь, силу, дику поэзию севера. Этот художник не викинг, а мягкий, задушевный лирик севера...» [27].

Может показаться странным, но Крон никогда не желал расстаться со своими парижскими художественными привязанностями — так было в Киеве и в Москве. Так будет и в Норвегии, куда он окончательно переедет в 1918 году.

Да, он вполне вслед за Пер Гюнтом мог бы повторить: «...многого я не постиг — / И не стыжусь. Ведь столько книг! / Неисчерпаемая бездна! / Я выбрал то, что мне полезно». И тут важно подчеркнуть: тому, что Крон заимствовал из чужих живописных систем он придавал в высшей степени оригинальную и более того — абсолютно личную форму.

В связи с киевской выставкой важно обратить внимание на одно обстоятельство и в связи с ним напомнить: на выставке в Городском музее наряду с работами Христиана были выставлены 18 полотен Юлии. О них ни в одной рецензии нет ни слова. Это странно, поскольку ее работы были отмечены бесспорной пластической культурой и мастерством: «В ее живописи перед нами предстает редкостная цветовая гармония и лирическое чувство, а также чуть наивное увлечение броскими декоративными элементами» [38, с. 58].

Живопись Юлии ценил и Христиан, не раз подчеркивал, что «в искусстве Юлии нет эдаких дам-

ских бирюлек, эти картины вполне могли быть написаны мужчиной! Вряд ли во всей Европе сыщется дама, которая писала бы так мощно и так красиво» [38, с. 60].

Во всех интервью Христиан настойчиво подчеркивал свое восхищение творчеством Юлии, говорил, что многому у нее научился и учится. Но в обычной повседневной жизни брал верх его пергюнтовский эгоизм. С киевскими художниками, как правило, он общался один и предпочитал выслушивать комплименты только в свой адрес. Когда кто-то бывал у него в мастерской, показывал только свои холсты, о живописи Юлии забывал. Так и приучил своих коллег и киевских критиков: на первом плане только он, все остальное лишь дополнение, да, пусть не плохой, удачный даже, но все-таки — фон. Так ведь, в принципе, и произошло на выставке: живописи Юлии было совсем не много.

А бесконечные увлечения Христиана, его романы с киевскими актрисами, внебрачный сын, которого довелось воспитывать Юлии.

В Норвегии же он бесконечно путешествовал (повторив, к слову, многие маршруты Пер Гюнта: Америка, Марокко...), почти всегда один, отсутствовал иногда месяцами.

Вобщем, Юлии в этой семье была отведена совершенно определенная роль — роль Сольвейг. И она мужественно играла ее всю жизнь.

Выставку 1911 года Крон вскоре полностью показал в Осло (Христиания). И если в Киеве объектом пристального внимания были норвежские работы, именно в них пытались рассмотреть истинное лицо художника, то в Осло наибольший интерес вызвали как раз киевские пейзажи. Они оказались для норвежцев и неожиданными, и непривычными: «Зрителю открывается великолепное зрелище. Индустриализации, нивелирующей все сущее под один безжизненный невыразительный образец, не удалось разрушить поэзию народной жизни и народного искусства. Краски и формы, рожденные в глубинах народного духа, придают искусству черты персональные и индивидуальные и способны создавать свою особенную красоту. Узоры и расцветки ковров, покрывал и прочих изделий народных крестьянских ремесел часто несут в себе чисто восточный колорит» [38, с. 31].

«На противоположной стороне зала размещены картины из России. Тут мы сразу останавливаемся

перед полотном, на котором изображена ярмарка, широкая и полная жизни. В глазах рябит от красок и обилия персонажей: тут кипит жизнь и движение множества людей. Необычность манеры выражается и в колорите — густота синего, пронзительная яркость красного [...]. Мы видим симфонию белого, серого и золотого — Киев, Софиевский собор... Нам открываются дворцы и храмы, увенчанные удивительной формы золотыми главами-луковками, на фоне ясного, поразительно синего неба, пронизанного искрами солнца...» [38, с. 31].

Выставка в Осло принесла Крону признание на родине, критика отметила его как одного из лучших молодых художников.

Но в начале 1912 года, после выставок в Киеве и в Осло, после подлинного успеха Кристиан пребывает в странном состоянии, его иначе как кризисом не назовешь. Он вдруг ощутил, что его киевская жизнь исчерпана. Больше здесь рассчитывать не на что. Все отчетливее и отчетливее Кристиан понимал ограниченность киевской художественной ситуации — ему в ней было просто не интересно. В киевских выставках он больше участвовать не станет, исключение сделает только в 1914 году. Но это отдельный случай и отдельное приглашение — от А. Экстер и А. Богомазова. О нем дальше.

Все это вроде бы трудно понять. Казалось бы: Крон в Киеве очень известен, знаменит даже, его имя постоянно называется в связи с чьими-то верниссажами, лекциями, вечерами, какими-то событиями. «Киевская неделя» — журнал «независимой мысли и свободного творчества» — включает его в свою редколлегию, куда, между прочим, входят поэты Бенедикт Лифшиц и Владимир Эльснер, философ Александр Закржевский, искусствовед Евгений Кузьмин, Александра Экстер...<sup>10</sup>

Но в какой-то момент Кристиан понял: в Киеве он навсегда останется художником все-таки маргинальным, все будут объяснять любые его успехи и неудачи, любые повороты его исканий моментами северной ментальности и парижских влияний. Он хотел другого: понимания того, что в природе его живописи все неразрывно, все едино, одно не существует без другого. Ну, и, плюс ко всему, Кристиан совсем не видел себя вне кон-

<sup>10</sup> Участвует в редакции «Киевской недели». См.: «Киевская неделя». — 1912. — № 2 (оборот обложки).

текста авангардного искусства. Этим, собственно, и объясняется его участие в выставке «Кольцо»<sup>11</sup> — последнее после трехлетнего перерыва его выступление в Киеве.

Инициаторы открывшейся 23 февраля 1914 года выставки — А. Экстер и А. Богомазов. В Киеве они были, пожалуй, самыми близкими Крону людьми, их мнению он безоговорочно доверял.

«Левое» крыло местного искусства, — писал в «Аполлоне» Евгений Кузьмин, — в этом году выступило самостоятельной выставкой «Кольца», выпустившей и своего рода манифест<sup>12</sup>, в котором просто, со вкусом, без всяких выкриков, были изложены основные догматы выставявших: линия ради линии, краски ради красок, «красота не в видимом, а в ощущаемом, переживаемом». Открывшись на пороге весны, эта молодая (половина участников еще ученики) выставка производила, пожалуй, и наиболее живое, весеннее впечатление.

Новизна, даже увлечение модными течениями, до футуризма и лучизма включительно, почти нигде не впадали в грубость. В этих, порою несколько наивных красочных парадоксах всегда чувствовалось искреннее, правдивое искание» [18].

Выставка произвела впечатление и на Николая Кульбина, специально приехавшего в Киев: «Уже при первом взгляде — непривычное общее впечатление цельности и душевного уюта. Направление — современное. Невольно ждешь снобизма, крикливости и претензиозности. Их нет. Умелая развеска картин и выдержанность общего художественного уклада устранили то, что называется «эпате» (epater les bourgeois). Между тем налицо и парадоксальность современной живописи, и яркость эффектов» [19, с. 6].

Из шести выставленных Кроном картин не было ни одной, подчеркнем это, каким-либо образом связанной с Норвегией. Не было и никакой реакции на них критики. Н. Кульбин только вскользь заметил: «Приятно встретить на выставке «Кольца» симпатичного ветерана, скандинава, ставшего киевлянином, Христиана Крона» [19, с. 6]. Больше нигде ничего.

<sup>11</sup> Каталог выставки «Кольцо». — Киев, 1914. Христиан Крон: № 158 Улица, № 159 Этюд, № 160, за чтением, № 161 Солнце, № 162 Аллея, № 163 Nature morte.

<sup>12</sup> Предисловие к каталогу выставка «Кольцо». Автор предисловия — А. Богомазов.

Обращает на себя внимание и то, что киевский журнал «Музы», уделивший (в № 5 за 1914 год) выставке довольно много страниц — две статьи (одна — Н. Кульбина, другая — Н. Фореггера) и опубликовавший несколько репродукций экспонированных там произведений, не поместил ни одного изображения работ Крона.

Правда, словно спохватившись, буквально через номер (№ 7) журнал публикует большое количество произведений художника и его портрет работы в то время достаточно успешного киевского театрального художника Я. Яругского-Яруги [24, с. 6]. Но ни одно из этих произведений не было показано на «Кольце» — это во-первых, во вторых же — все они только на скандинавские сюжеты.

Что все это значило, — можно строить только предположения. Наиболее вероятное, по-видимому, такое: смысловым центром экспозиции были работы Экстер и Богомазова. Они определяли идею выставки и ее драматургию. Так или иначе, но картины всех остальных участников «Кольца» воспринимались лишь в соотнесении с ними, насколько они близки им и в чем.

Не будет преувеличением сказать: на «Кольце» и Экстер, и Богомазов показали себя блистательными мастерами. Уверенными в выбранном ими пути. Экстер продемонстрировала свой весьма свободный, но тем не менее и весьма убедительный вариант кубизма. В живописи Богомазова (а художник выставил 88 произведений, почти треть из общего числа работ) не менее убедительно утверждали себя футуристические принципы, понятия тоже весьма свободно и несколько окрашенные экспрессионистическими интонациями.

Таким образом, экспозиционная ситуация «Кольца» предстала выразительно поляризованной: к линии Экстер-Богомазов примыкали полотна Екатерины Васильевой, Ванды Монастырской-Богомазовой, Исаака Рабиновича, Сарры Шор, Ниссона Шифрина... Эта линия оказалась очень четкой и ясной по своей направленности и устремлениям.

Абсолютно иной была линия другая: Михаил Денисов, Евгений Конопацкий, Константин Мальцев, Иван Удод... Она варьировала мотивы и темы модерна — в Киеве с ним долго не желали расстаться.

Работы Крона существовали вне этих линий. Со второй, разумеется, у них не могло быть ничего общего. Что же касается первой, то художнику, кажется,

необходимо было сделать один шаг, чтобы включиться в нее или хотя бы приблизиться к ней. Это шаг по направлению к кубизму. Его он не сделает никогда, хотя все в его живописи было к такому шагу готово.

Напомним: «Кольцо» — это февраль 1914-го. Уже почти три года Крон не выставляется в Киеве, уже он дебютировал на «Бубновом валете», в следующем году переедет в Москву. Выставка «Кольца» окончательно убедила его в таком решении. Кристиан понял: в Киеве он всегда будет только «симпатичным ветераном, скандинавом, ставшим киевлянином». Кристиан, с его гордыней и честолюбием, принять это не мог.

Расставание с Киевом было мучительным, длилось почти три года. И Кристиан, и Юлия здесь всё полюбили: улицы и сады, берега Днепра, соборы и церкви... В лирическую мелодию живописи Крона Киев войдет навсегда.

Но решение Кристианом принято, и сопровождал его эффектный жест.

В Москве он станет подписывать свои работы не Христиан, не Кристиан даже, а Ксан или Эксан. Жест абсолютно пергюнтковский — ибсеновский герой точно так в разные моменты называл себя Сэр Петер, Пророк, Петрус Гюнтус Цезарь...

Еще в конце 1911 года Экстер предлагает Крону принять участие во второй выставке «Бубнового валета». Предложение это было крайне заманчивым. По разным причинам. Среди главных — общий контекст будущей выставки, которого Кристиану так не хватало в Киеве. Контекст произведений не только близких по духу русских художников, но, может быть в первую очередь, французских: Альбер Глез, Фернан Леже, Анри Матисс, Отон Фриез, Анри Ле Фоконье.

Выставка открылась 25 января в доме Офицерского общества на Воздвиженке. Крон представил семь работ: пять из них — норвежские пейзажи, один пейзаж киевский и один натюрморт<sup>13</sup>. От Экстер, а она состояла действительным членом Общества «Бубновый валет», Кристиан прекрасно знал, какой задумывалась выставка, какое предполагалось распределение сил и на какую реакцию критики можно было

<sup>13</sup> Каталог Выставки картин Общества художников «Бубновый валет». — М., 1912. X. Крон: № 101 Nature morte, № 102 Из северной Норвегии, № 103 Вечер на Днепре, № 104 Старый Берген, № 105 Канал в Бергене, № 106 Пристань в Христании, № 107 Мост (Христания).

рассчитывать. Но дело даже не в критике, а в том, что устроители явно стремились акцентировать кубистические тенденции в русской живописи, показать своеобразие русского понимания французских идей. Присутствие на выставке произведений парижских кубистов этим, собственно говоря, и объяснялось, этот аспект должно было оттенить.

Крона такая ситуация несколько не смущала. Он знал цену своим работам, был в них совершенно уверен.

Поразительно, но от этой уверенности Крон не откажется никогда. Он всегда будет стоять на своем — независимо от ситуаций, контекста, любых манифестов и программ. На «Бубновом валете» его монолог прозвучал абсолютно отдельно, по-особому, он словно совсем и не желал учитывать общую драматургию выставки, меньше всего нуждавшуюся в таком монологе.

Ведомый только ему одному свойственным чутьем, Крон, по сути, напоминал русской живописи о том, на что она в своем неистовом стремлении к радикальным формам не обратила пристального внимания, что легкомысленно миновала.

Как ни странно, его монолог был услышан, его позиция не осталась незамеченной: «... особенно выдержан и индивидуален киевлянин Христиан Крон. Художник посвятил свой труд преимущественно приморской Норвегии, которая и встает перед зрителем со своим северным небом и характерным бытом океанских рыбаков. Владея такой техникой и вкусом, г. Крон мог бы не без успеха фигурировать и на более серьезных выставках» [22, с. 8].

«Вообще в «Бубновом валете» трудно найти границу, где кончается bluff и начинаются настоящие искренние искания. В значительной степени такая искренность чувствуется у целой группы мало еще известных пейзажистов, как Грищенко, Мильман, Савинков, Федоров и некоторые другие, в работах которых подчас много свежей наблюдательности и синтетического упрощения формы и колорита, столь характерного для новейших течений французской живописи. К этой группе следует причислить еще Христиана Крона, хотя его чисто импрессионистические этюды мало подходят к общему тону выставок» [36, с. 78].

«[Крон. — Г. К.] по недоразумению очутившийся на выставке дал дивные импрессионистические этюды Норвегии...» [14, с. 4].

Крон не мог не понимать, что все похвалы в его адрес (даже обоснованные точными и пронизательными наблюдениями) продиктованы большей частью необходимостью аргументов против радикальных проявлений живописи художников «Бубнового валета». И это несколько его не вдохновляло. Со многими членами Общества он дружил, их исканиями интересовался и не намерен был их никак отрицать. Просто был убежден: французская предкубистическая живопись в России не понята до конца, не изучена, не освоена, и выход из нее был совсем не только в кубизм. Нагляднее всего обо всем этом свидетельствуют пейзажи Альбера Марке, Андре Дерена, Жоржа Брака, Альбера Глеза... Они и служили Крону путеводной звездой. За светом ее он следовал везде — во Франции и Норвегии, в Киеве и в Москве.

На первом его «Бубновом валете» преобладали норвежские мотивы, впрочем, они будут преобладать на протяжении всей жизни Крона. И в этом нет ничего странного. «Невольно к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила», — знакомые всем пушкинские слова можно поставить эпиграфом ко всей норвежской пейзажной живописи Крона. Иначе просто не скажешь, иначе не объяснишь, почему из года в год Крон возвращается к таким совсем не эффективным, вроде бы ничем не примечательным и, даже кажется, одним и тем же пейзажным сюжетам. «Неведомая сила», действительно, заставляла художника всматриваться в северные сине-сиреневые облака, в вибрирующую влажную атмосферу, видеть беспредельное колористическое богатство серых, глухих зеленых, коричневых тонов.

«Неведомая сила» настойчиво возвращала его сюда, в пространство неподвластной времени тишины. Это что-то подобное голосу предков, властно напоминающем о себе. В бесконечных своих странствиях Крон будет часто его слышать, внимать ему и думать о нем: «Если ты живешь один в каменной хижине в горах, тебе становится ясно, что для тебя означает понятие тишина — не вата в ушах, которую кое кто использует, когда пытается заснуть на фронте, на передовой линии, но великая светло-серая тишина на вершинах горных хребтов. Когда легкий туман спускается как тонкая вуаль» [37, с. 60].

Норвежские пейзажи у Крона с течением времени складываются в единый непрерывный живописный сюжет, длящийся и длящийся. У этого сюжета есть

свои законы: красочная поверхность чаще всего матовая, цветовые отношения, как правило, не наделены резкостью, не отмечены драматизмом. Силуэты смягчены, плавны, хотя и достаточно обобщены.

Совсем другие южные города, у Крона они похожи на светящиеся мозаики, переливающиеся и сверкающие на солнце.

В экзотических пейзажах — сочная, если так можно сказать, какая-то влажная и очень свободная живопись. Кстати, о своих ощущениях тропической природы художник сам написал очень точно: «Гавайи — вечно цветущая и благоухающая земля... Несмотря на то, что Плоткин (alter ego Крона. — Г. К.) давно уже все это видел, в его ушах неизменно звучал мягкий плеск волн вдоль берега, резкий аромат огромных цветущих кустов, он помнил этот пряный запах, как будто это было вчера — олеандры розовые и гибискус. Каскады пальм, большие неподвижные папоротниковые заросли...» [37, с. 120].

Если речь зашла о пейзажах, то нельзя не заметить, что и в Киеве, и в Москве Крон выставлял главным образом их. Нет, безусловно, художник показывал и натюрморты, и портреты, но строил свои экспозиции так, что в них всегда ставился акцент на ландшафтной живописи, да и просто количественно она каждый раз преобладала. Причем, наряду с норвежскими всегда присутствовали и пейзажи киевские. Так было на всех трех «Бубновых валетах», к примеру. И не только. Исключение, пожалуй, было лишь одно — «XXI-я Выставка картин московского товарищества художников», где Крон показал только два портрета<sup>14</sup>.

История участия Крона в этой выставке не совсем обычная. Ни в какое московское товарищество он не входил, с искусством большинства членов объединения у него не было ничего общего. Да, и вряд ли он вообще что-то знал о его существовании и о его выставках.

Кристиан и Юлия только недавно переехали в Москву и совершенно случайно узнали, что в Москве Елизавета Сергеевна Кругликова. Московское товарищество иногда включало в свои экспозиционные проекты работы некоторых петроградских художников. Кругликова формировала этот раздел.

<sup>14</sup> Каталог XXI-й Выставки картин Московского товарищества художников. № 143 портрет художника Харыбина, № 144 автопортрет.

Она же и уговорила Кристиана дать на выставку свою живопись. Есть основания предполагать, что она же и посоветовала не показывать на этот раз пейзажи — ни норвежские, ни киевские.

Если вдуматься, то, наверное, живописи Крона трудно было бы подобрать более неподходящий контекст, столь неестественное окружение, чем то, что сложилось на выставке: Ф. Рерберг, С. Беклемишева, Е. Гольдингер... Даже лучшие произведения (И. Нивинского, Н. Симонович-Ефимовой) никак не соприкасались с исканиями Крона, во многом были им абсолютно полярны. Разная критика по-разному оценивала выставку, правда, никто не настаивал на ее особых достижениях. Дискуссию решительно прекратил Александр Бенуа: «...в деталях о самой выставке можно, пожалуй, и вовсе не говорить. Повторяю, ничего особенно яркого и блестящего на ней нет. Выражаясь словами ругателей, это даже не «третьестепенная» выставка» [5]<sup>15</sup>.

Конечно, в творческой биографии художника выставка Московского товарищества не сыграла никакой роли, о ней можно было бы и не вспоминать вообще, если бы не одно обстоятельство. Документальных подтверждений ему нет, но трудно усомниться в его реальности. Можно вполне утверждать, что вернисаж выставки посетил Сергей Иванович Щукин — еще с парижских времен давний и близкий друг Елизаветы Сергеевны. Иначе просто не могло быть. Каждый свой приезд в Москву она проводила много времени в доме на Знаменке. Да и Сергей Иванович дорожил встречами с ней.

На вернисаже Кругликова вновь представила Щукину Крона. Оказалось, Сергей Иванович хорошо помнит его, помнит их парижские беседы о Матиссе. Кристиан был приглашен на Знаменку и стал бывать там часто. Впечатления от щукинского собрания он сохранит на всю жизнь, то и дело возвращаясь к ним в своей книге часто без всякого повода, просто записывая вдруг вспыхнувшие воспоминания: «У Щукина в доме можно было изучать французское искусство лучше, чем в Париже, — последние тридцать лет он неизменно каждый год покупал в Париже самые знаменитые и известные произведения живописи. Известные не публике, но среди художников —

<sup>15</sup> Справедливости ради напомним: на Крона А. Бенуа все-таки обратил внимание, отметив «несколько красочных этюдов Ограновича, Я. Шашшала и Э. Крона».

так он собрал коллекцию произведений, одну из самых интересных в мире» [37, с. 139].

Не приходится сомневаться, что и Щукин бывал в мастерской Крона в Денежном переулке. И, безусловно, почувствовал его живопись, даже, можно сказать, проникся ею. Иначе и не объяснишь, почему он заказал Кристиану свой портрет. Более того: из этого факта Щукин не намерен был делать тайну — скоро о нем заговорила вся Москва. «Между прочим, вот тебе последняя новость из московской художественной жизни. С.И. Щукин выкинул номер. Пожелав иметь свой портрет, но, не имея возможности поехать за границу, и, в то же время, не желая изменять своему принципу в отношении русских художников, он как-то утром поехал в мастерскую норвежца Крона и предложил ему написать себя «как можно проще». Крон написал его в два часа...» [30, с. 60].

Что значило «как можно проще»? Если это не апокриф, то Щукин сказать такое мог, только хорошо ощутив портретную живопись Крона, только вникнув в ее природу и генезис. Нет сомнений, он сразу же увидел влияния Матисса — в женских портретах особенно: в «Портрете поэтессы Соколовой», в «Женщине с веером»...

Всматриваясь в эти два портрета, понимаешь: Крон вполне мог бы повторить вслед за Матиссом: «Модель — это всегда любовь с первого взгляда» [4, с. 66]. Такие портреты не могли быть написаны по заказу.

В «Портрете поэтессы Соколовой»<sup>16</sup> фовистское понимание силы цвета, читающегося в первую очередь и читающегося именно как цвет, независимо даже от изображенной модели. И здесь совершенно очевидные обращения к Матиссу, утверждавшему: «Цвета обладают собственной красотой; ее надо сохранять, как в музыке стараются сохранить тембр. Надо, чтобы организация и конструкция картины оберегали великолепную свежесть цвета» [23, с. 241]. Крон прекрасно знал, что «собственная красота» цвета неисчерпаема, безгранична в своих проявлениях. В рассматриваемом портрете в одновременности чер-

ного и желтой охры он акцентирует знакомый — матиссовский! — эффект: желтый воспринимается совсем и не желтым, а скорее золотым. Этот же эффект и в изображении лица героини — оно напоминает золотую маску. Черно-золотой аккорд особенно выразителен на монохромном фоне.

О Матиссе напоминают и многие детали, например, единая линия контура носа и бровей. Или — по выражению Матисса — «иероглиф рта» [4, с. 78]. Переходя из одного женского портрета в другой, он никак не преобразуется. И он, пожалуй, единственное, что роднит такие разные произведения, как «Портрет поэтессы Соколовой» и «Женщина с веером».

По отношению к последней нет никаких оснований говорить отдельно о фоне и отдельно о живописной теме модели. Темно-вишневая среда заполняет собой пространство холста, беспрепятственно и без всяких трансформаций переходит на платье героини. Художник не двусмысленно дает понять: пределами холста эта среда совсем не ограничена. Можно сказать по-другому: фон подчиняет себе человеческую фигуру, втягивает ее в себя, пытается растворить в себе. Во многом ему это удастся.

Таким образом, в «Женщине с веером» фон совсем не читается фоном, а принципиально важным объектом, или, иными словами, фон здесь главное действующее лицо, с него все начинается и к нему все возвращается. Лицо героини, кажется, всего лишь ненадолго вырвалось из темно-вишневого плена, в его бледности и меланхолии взгляда отчетливы безысходность и обреченность.

Матиссовское начало в «Женщине с веером» очевидно. И вряд ли стоит говорить о нем подробно, отмечать детали и нюансы. Скажем только, что Крон заявил о нем с нескрываемой демонстративностью, введя в фон картины гирлянды жуйских тканей. Тек тканей, что главенствуют и в «Красной комнате» Матисса (1908), и в его «Голубой скатерти» (1909).

Естественно предположить, что именно такого рода портреты увидел Щукин в мастерской Крона. И, надо думать, конечно, испытал удовлетворение: его любимый мастер здесь чувствовался во всем, наделенные инспирирующей энергией его открытия убеждали в своей универсальности и правоте. С другой стороны, владея десятками подлинных матиссов, Щукину вовсе не хотелось видеть в своем портрете пусть интересные и эффектные, но все же их отражения.

<sup>16</sup> Соколова Наталия Николаевна (1882—1960 ?) — поэт, переводчик с древнегреческого. Выступала под псевдонимом Тэа-Эс. Печаталась в журнале «Гермес» (1921—1924). Входила в группу неоклассиков, руководимую Г. Шенгели.

Этим, по-видимому, и объясняются брошенные Щукиным слова; то есть он прекрасно видел: открытия Матисса сформировали манеру Крона, стали ее основой, только теперь они должны уйти вглубь его живописи, не довлея над ней. Предоставить художнику свободу быть самим собой, стать «как можно проще».

И трудно отделаться от мысли, что Крон запомнил эти слова. Ассоциации с Матиссом в двух его портретах Щукина сведены к минимуму. Как и все другие ассоциации, впрочем. Прежде всего те, что произвольно окружали Щукина и не отделяли его личность от его собрания. Крон, безусловно, знал серовский портрет И.А. Морозова, где герой дан на фоне матиссовского натюрморта «Фрукты и бронза» (1910). В случае со Щукиным такой ход напрашивался сам собой — в бесчисленных вариантах.

Они разные — эти два портрета, и не только потому, что один — во весь рост, а другой — погрудный. Они разные по задачам. Точнее Н.М. Тарабукина [31, с. 178] здесь не скажешь: один — это портрет-биография, второй — портрет-характеристика.

Погрудный портрет кажется очень простым, официальным, можно сказать. Монохромный краснорозовый фон. Элементарный повседневный костюм. Сплошная белая масса волос; брови, написанные одним движением кисти; усы — две предельно обобщенные бело-серые плоскости. Удалено все, что отвлекало бы внимание от лица. Главное же в портрете — только глаза, только обращенный к зрителю взгляд. И не просто обращенный, но — пытливый и требовательный. Взгляд героя, слегка ироничного, ждущего, чтобы возразить, ответить собеседнику, как отвечал уже не раз, и, как тоже уже не раз, привести свои аргументы — они у него давно готовы.

Это, действительно, портрет-характеристика: перед нами человек, уверенный в своих убеждениях и не намеренный от них отречься.

Формально в портрете все подчинено такой задаче: крупный масштаб изображения приближает портрет к зрителю, этому же в не малой степени способствует и интенсивный красно-розовый фон, словно выгалкивающий героя.

На большом — около 2-х метров в высоту — портрете во весь рост Щукин совсем другой. Не смотрит открыто и прямо, не исполнен никакой иронии, не намерен никому отвечать, ни с кем спорить. Спо-

коен спокойствием человека, исполнившего свое предназначение. И как будто вслушивается во внешне подступившую старость.

Странное дело: Крон писал эти портреты один за другим, то есть почти одновременно, а кажется, их герои разделяют годы и разное отношение к жизни. На одном — несмотря на седину, совсем не старый, уверенный в себе человек поступка и воли. На другом — человек, словно извиняющийся за свою былую решительность, словно не желающий о ней вспоминать. Здесь уже не просто один какой-то момент в истории героя, но длившаяся и длаящая жизнь, биография — о ней хочется знать, о ней хочется думать.

Портреты Крона Щукин очень ценил. Один из них (погрудный) висел у него на Знаменке на одной стене с Матиссом («Вид Коллиура» 1905 г. и «Дама на террасе» 1907 г.) и Ван Донгеном («Дама в черной шляпе» 1907—1908 гг. и «Антония ла Кокинера» 1910—1911 гг.) [11, с. 138]. И, надо сказать, такое соседство он вполне выдерживал.

В 1915 году Крон уже вполне ориентируется в московской художественной среде. Александра Экстер, теперь часто и подолгу живущая в Москве, знакомит его с Малевичем, Татлиным, Лентуловым... Крон стремится понять их открытия, вникнуть в них досконально. Уезжая в Норвегию он всегда пишет Малевичу [38, с. 28], а спустя годы продолжает думать о супрематизме: «Счастливы те, кто может попирает землю ногами и проникать в новые миры, созданные человеческим разумом и искусством. Шаги измеряются миллиметрами, но путь ясен и ведет к супрематизму» [37, с. 177]. Это написано в самом конце книги Крона и звучит как некий итог воспоминаний и раздумий, как то, что необходимо было наконец сказать.

Но так Крон скажет только в конце жизни. В 1915 году в его искусстве невозможно обнаружить никакие решительные радикальные сдвиги. В то же время художник постоянно стремится участвовать во многих именно авангардных выставках.

На «Выставку живописи 1915 год» он даст четыре работы<sup>17</sup>. Их практически не заметят, а если и

<sup>17</sup> Выставка живописи 1915 год. Каталог: № 51 a nature morte, № 51b Портрет скульптора г-жи Гольдман, № 51 в Портрет г-жи Герман, № 51 г Эскиз Г-жа Гольдман — Нисс-Гольдман Нина Ильична (1892—1990) — художник, скульптор, педагог. Один из членов-учредителей

вспомнят, то, как правило, одной фразой: «Эксан Крон дал интересный портрет г-жи Герман и превосходную nature morte» [8, с. 5].

Да, и рассчитывать на внимание на этой выставке не приходилось. Все критические стрелы были направлены в сторону Бурлюков, Кандинского, Ларионова, Татлина... Все писали практически одно и то же: «Гг. Бурлюки, Маяковские, футуристы, кубисты, февралисты и прочие исты продолжают пугать публику... Гг. исты преподнесли на этот раз новое откровение. Им, по их словам, надоели краски, и они живописуют сейчас... предметами обихода! Гг. исты приступили к «пластическому лучизму» или, попросту говоря, впади в детство» [29, с. 4].

Естественно, когда столько темперамента и сил уходит на развенчание, на разоблачение «гг. истов», никому и в голову не приходит хоть как-то рассмотреть спокойную и рафинированную живопись Крона. Ни у кого не возникает даже желания задуматься, почему уже второй раз художник не выставляет пейзажи — ни норвежские, ни киевские, и почему он сейчас так настаивает на портретах.

В Киеве портреты Крон писал не часто, почти не выставлял их. Скорее всего потому, что они мало соприкасались с другой его живописью. Такое впечатление, что в портретах, как это не покажется странным, он был более свободен, более раскован. И такое впечатление, что его не очень волновала проблема сходства. На первый план выходило иное: влюбленность в модель, воодушевленность моделью, фантазии и мечты о ней.

В женских образах Крона всегда и прежде всего читается это. Мы не можем ничего сказать об истинном облике героинь Крона, но мы с уверенностью можем говорить о состоянии художника. Вот, уж действительно правда: «В организме портрета наличествует кровь создавшего его художника, которая оживила и одухотворила индивидуальные черты оригинала. Узнавая в художественном портрете оригинал, мы не можем устранить совершенно эту кровь» [35, с. 85].

Портрет Сони Трезвинской, киевской певицы и возлюбленной Крона, похож скорее на этюд к портрету, чем на законченное произведение. Художник

---

общества «4 искусства», член Общества русских скульпторов, член МОССХ с момента его основания. Крон познакомился с Ниной Ильиничной в начале 1909 года в Киеве, в доме у А.К. Богомазова.

торопится и совсем не заботится о пластическом обосновании некоторых своих ходов: румянцы на щеках с вызывающей непосредственностью даны широкими продолговатыми пятнами, залиты черным глаза, колористическая разработка шеи как будто брошена на полпути... Все это не важно. Важна улыбка героини. Улыбка, обращенная к художнику. Ради нее и написан портрет.

Конечно же, здесь очень много от Матисса. Крон, безусловно, вспоминал яркие румянцы «Алжирки» (1909), черные контуры декольте и монохромный фон вызывают в памяти «Даму в зеленом» (1909). Плюс ко всему нет никаких сомнений, что Крону был близок и Ван Донген: в принципе формирования лица героини это чувствуется сразу.

Портреты Крона стремительно эволюционируют. Правда, они всегда были разные. Проще всего это объяснить особенностями моделей и особенностями отношения художника к ним. Мужские портреты, скажем, менее эмоциональны, «кровь художника» в них бесспорно наличествует, но все же не ощущается столь явно и столь выразительно, как в женских.

Все это так. Но был еще один чрезвычайно важный для понимания характера эволюции портретов Крона момент. Как ни парадоксально, но это — русская беспредметная живопись. Та живопись, к которой Крон никогда не придет, но которая была рядом и не учитывать ее не получалось.

В «Портрете Александра Бердинеева» (1917) беспредметные формы вторгаются в изображение очень властно и совсем не желают быть просто фоном, просто эффектно «подавать» героя. Он здесь как бы зажат между двумя округлыми плоскостями, втиснут в достаточно узкий зазор между ними.

И абсолютно понятно и видно: плоскости эти совсем не нейтральные формы, они энергетически заряжены, между ними существует весьма мощное силовое поле. Стремясь сблизиться, плоскости стараются подчинить себе формы, оказавшиеся у них на пути. Подчинить, преобразовать, лишиться материальности даже. И не приходится сомневаться: это произойдет.

Крон воспроизводит только начальную ситуацию. Но она — красноречива: движущаяся из нижнего правого угла вверх плоскость уже отчасти стерла какие-либо объемные и фактурные проявления, уже ей удалось вывернуть и расположить параллельно себе погон на гимнастике, уже в предчувствии все-



го этого изменилось лицо героя (хочется сказать: налилось кровью), его голова вплотную прижалась к задней белой плоскости...

Вобщем, в «Портрете Александра Бердинеева» разыгрывается ситуация, хорошо известная и не раз осуществлявшая себя в русской беспредметной живописи 1915—1917 годов. Эту ситуацию Крон не просто хорошо знал, разные варианты ее видел на выставках, в которых ему доводилось участвовать самому. Эту ситуацию он часто обсуждал в мастерской Экстер, когда она писала свои «Цветовые динамики».

Аналогичный, но все же несколько иной ход в «Портрете Валентины Ростинной» (1917), певицы Большого театра, часто выступавшей на сценах Норвегии. Здесь все уже свершилось. Наступление на человека охристых плоскостей и масс завершено. Завершено настолько, что облик героини воспринимается неотделимо от них, точно вылепленным именно из этих масс. Точно высеченным из охристых глыб — они рядом.

Мысль о скульптуре возникает не случайно, ее подсказывают формы портрета, предельно обобщенные и геометризованные, сглаженная (обработанная, если в этом случае так можно сказать) фактура. Ну, и особенно — монохромность решения.

Цвету дано заявить о себе только слабыми намеками: розовые веки, едва читаемый румянец, «иероглиф губ» да еще уголок сиреневого платья. Это все, и никакие ассоциации с Матиссом на этот раз не возникают. Их просто нет.

Портреты конца 1910-х годов в России были почти неизвестны, в то время, как в Осло и в Бергене Крон показывал их часто, снискав себе славу одного из лучших европейских портретистов [39, с. 68].

На очередном «Бубновом валете»<sup>18</sup>, открывшемся в начале ноября 1916 года Крон несколько не изменил себе: из 21 экспонатов — половина пейзажи,

главным образом, норвежские и один киевский, еще 1911 года («Киев. Фроловский монастырь»).

На этот раз Крона нельзя было не заметить, нельзя было отделаться общими фразами. Одной из первых была реакция Абрама Эфроса: «Кажется, впервые доводится видеть в таком большом количестве Экс. Крона; потому-то на сей раз и определеннее, чем когда-либо чувствуется, какой мечущийся это художник, не нашедший себя, неровный, — то даровитый, то бесталанный, могущий одновременно дать такую скуку, как «Улица» с красными крышами, и тут же рядом интересный пейзаж «Лофотенских островов», или как «Портрет Рутковской», Бог знает как сделанный, и очень недурной портрет «Поэтессы С[околовой]...» [28, с. 5].

«Характерной особенностью Эксана Крона, — писал другой критик, — является лаконизм его живописных построений, что несколько не отражается на силе его формальных и колористических достижений. В портрете и пейзаже он отмечает лишь самое характерное. Таковы, например, его превосходные работы: «Лофотенские острова (Лединген № 58)», «Улица в Бергене», «Nature morte», «Ценерарий», «Этюд. № 69», «Портрет артистки Рутковской», «Дама в красном», «Этюд. № 72» [20].

Крон заставил критиков в себя всмотреться, заставил задуматься над своей позицией. Напомним, на «Бубновом валете» 1916 года торжествовало беспредметное искусство: один только Малевич выставил 60 произведений под общим названием «Супрематизм в живописи», Клюн — 15, тоже супрематизм, множество беспредметных работ Розановой, живописные построения Удальцовой, абстракции Пестель, живописные архитектоники Поповой, «Цветовые динамики» Экстер... Правда, были Куприн, Ленгулов, Фальк — к абстракции вовсе и не расположенные.

Крон был уверен: именно такой контекст (на одном полюсе беспредметная живопись, на другом предельный сезаннизм) ему необходим, именно в таком контексте можно понять смысл его исканий. Художник добился своего, его живопись никто уже не рассматривал, как маргинальную, заслуживающую одну-две фразы в рецензии. И, если она все еще оставалась непонятой до конца, то, во всяком случае, она увидана.

Если вспомнить московские выставки Крона, нельзя не отметить одно обстоятельство. На них никогда не были показаны московские пейзажи, зато

<sup>18</sup> Каталог выставки картин и скульптуры Общества художников «Бубновый валет». — М., 1916.

Э.К. Крон № 52. Артистка Рутковская, № 53. Дама в красном, № 54. В чтении, № 55. Девочка в зеленом, № 56. Поэтесса С., № 57. Лофотенские острова (Сволвер), № 58. Лофотенские острова (Лединген), № 59. Улица в Бергене, № 60. Улица в Бергене, № 61. Киев. Фроловский монастырь, № 62. Nature morte, № 63. Кактус, № 64. Ценерарий, № 65. Ценерарий, № 66. Портрет господина Б., № 67. Золотые рыбы, № 68. Палада, № 69. Этюд, № 70. Зима в Норвегии, № 71. Этюд, № 72. Этюд.

почти в каждой присутствовали пейзажи киевские. Шло время, Крон давно уже жил в Москве, а выставлял с поразительной настойчивостью, прямо-таки с пергюнтковским упрямством пейзажи, написанные в Киеве пять-семь лет назад. Так будет и в первые годы в Норвегии, куда Кристиан окончательно возвратится в 1918 году.

О московских пейзажах вообще ничего не известно, возможно Крон их и не писал. Если это так, имело бы смысл подумать почему. Ответ, разумеется, может быть только из сферы предположений.

В Киеве Крон много писал разные архитектурные мотивы — и в связи с пейзажами, и отдельно тот или иной собор, монастырь, часовню. Известен аналогичный московский сюжет, так и названный «Собор в Москве». Это достаточно необычное для Крона произведение.

Художником как будто раздроблено на части некое архитектурное сооружение и из разного рода фрагментов составлена композиция, совершенно произвольная, призванная продемонстрировать некую архитектурную стихию. Композиция очень подвижная и внушает мысль о своей изменчивости, о постоянном кипении форм. И еще о том, что архитектурный мотив здесь ищет себя, пытается себя собрать. Такое происходило в синтетическом кубизме. Но к кубизму композиция Крона не имеет никакого отношения, здесь нет ни одной кубистической фразы, да и характер сосуществования обломков — совсем не кубистический.

Здесь все проще. Композиция недвусмысленно напоминает народные аппликации — различные покрывала, скатерти. Кстати, именно это подчеркнuto введением в композицию коллажной вставки. Происхождение у Крона такого изобразительного хода понятно, объяснение его снова уводит в Киев.

Еще в самом начале киевской жизни Кронов Александр Экстер знакомит их со своей близкой подругой Натальей Давыдовой, она вскоре организует и станет руководить знаменитой и вошедшей в историю авангарда артелью «Вербовка» [15, с. 81—92]. В артели занимались вышивкой, как по традиционным украинским мотивам, так и по эскизам художников авангарда — Малевича, Поповой, Удальцовой, Пестель, Экстер... Экстер, к слову, сама много занималась вышивкой, часто выставляла ее одновременно со своей живописью.

По примеру Экстер вышивкой стала заниматься и Юлия. Это были разного рода панно, шарфы, шали, пояса. В России работы этого плана Юлия никогда не показывала, в Норвегии же вышивки выставляла регулярно и тоже всегда вместе с живописью.

Возможно, Кристиан свой «Собор в Москве» написал под влиянием идей и работ Юлии; возможно, Юлия предполагала по совету Экстер участвовать в выставке «Вербовки» в декабре 1917 года и Кристиан создал эскиз для будущей ее работы. Если это так, то тогда объяснимо включение коллажной вставки — она должна была задать камертон общему фактурному решению.

Но на «Вербовке» никаких работ Юлии не было. Как не было работ Кристиана и Юлии на «Бубновом валете» 1917 года, хотя они объявлены и включены в каталог<sup>19</sup>.

Очередной «Бубновый валет» открылся в ноябре 1917-го, писали о нем мало, а если и писали, то, главным образом, о ситуации в Москве в первые послереволюционные дни.

«Открылись две выставки картин: «Бубновый валет» и «Московский салон». Открылись скромно, робко, втихомолку: в афише объявлений об открытии выставок нет возможности сделать, да и само открытие выставок многим, пожалуй, в данный момент покажется не нужным: до выставок ли теперь, когда вся культурная жизнь придушена и запугана диким варварством и разнузданным хамством. Культура в опасности, искусству грозит может быть на долгие годы тяжкий паралич...» [10].

«Как-то странно в эти дни писать об искусстве, посещать выставки.. Окружающая действительность, насыщенная ненавистью и злобой, этот кровавый кошмар, который происходит за стенами выставок, мешают думать, сосредотачиваться на эстетических переживаниях... Выставка «Бубнового валета» этого года носит другой характер, чем выставки этого общества последних двух-трех лет.

На этой выставке отразился разлад, который переживает это общество, вызванный как внутренними, так и внешними причинами.

Революционные события отразились неблагоприятно на выставке в том смысле, что многие художни-

<sup>19</sup> Каталог выставки картин Общества художников «Бубновый Валет». — М., 1917. Эксан Крон. № 113. Nature morte, № 114. Подсолнухи, № 115. Лодки на Днепре, № 116. Этюд.

ки, в том числе Э. Крон и Ю. Хольмберг-Крон не дали свои работы» [21].

К неучастию в «Бубновом валете» Кристиан отнесся спокойно, никаких радикальных перемен в своей жизни не предполагал, о возвращении в Норвегию не думал. Инициатором отъезда была Юлия. «Вообще-то моя жена не собиралась перебираться сюда, в Норвегию, — говорил Крон в интервью газете «Моргенбладет». — Но тут случилась эта история с большевиками: они оказались очень навязчивыми, в один прекрасный день даже стали стрелять в окна ее мастерской, и хотя то, что картины были продырявлены большевистскими пулями, стало своего рода сенсацией, мы нашли, что в художественном отношении это их вовсе не улучшило. И тогда она упаковала картины, отряхнула обильный большевистский прах со своих ног и отправилась сюда. Но избежать всех трудностей по дороге было не так просто, — нет человека более подозрительного, чем бдительный большевик — так что ее трижды разворачивали на границе и отправляли в Петроград. Вероятно, они сочли ее работы недопустимым посягательством на их прерогативу в использовании красного цвета» [39, с. 72].

На самом деле Крон не очень-то и стремился в Норвегию. В художественном плане он пока еще не ощущал какие-либо изменения: «... что касается сюжетов, революция никак не повлияла. Художники пишат себе свои цветы и капустные кочаны. Никакой новой исторической живописи пока что не существует. Русские художники хотят оставаться художниками, а не становиться литераторами, но, пожалуй, обстановка все-таки повлияла и на искусство. Теперь капустные кочаны пишатся не совсем так, как раньше» [38, с. 65].

Было еще одно обстоятельство, удерживавшее Крона в Москве. Обстоятельство, внушавшее надежды. Это — театр, давняя и пока так и не реализованная мечта.

Московские театры в это время переживают невиданный подъем. Особенно — Камерный, где Крон частый гость. Александра Экстер познакомила его с Таировым, они много говорили об Ибсене. Таиров хотел возвратиться к уже когда-то поставленным им «Северным богатырям»... И Крон понимал, что художником спектакля он видит именно его.

Одним из самых сильных впечатлений оказались монтировочные репетиции Экстер — готовилась «Саломея» О. Уайльда. Кристиан был просто оше-

ломлен, потрясен настолько, что посвятил декорациям и костюмам спектакля отдельное интервью в газете «Дагбладет», где очень темпераментно и страстно говорил также и о норвежской сценографии, нуждающейся, на его взгляд в кардинальных реформах: «Искусство театральной декорации в России и в Норвегии отличаются друг от друга, как небо и земля. Если в России это искусство, то в Норвегии — индустрия... По-моему, мы много грешили и продолжаем грешить, создавая наши декорации. К Норвегии это относится не меньше, чем к кому-то другому. Одному человеку не под силу писать декорации для всех спектаклей на одной сцене. Результат может быть лишь банальным. Декорации могут получиться лишь банальными, и ничто так не заразительно, как пошлость...» [38, с. 68]

В этой же газете был помещен и эскиз Крона, называвшийся «Лес. Современная декорация». Никакие другие театральные эскизы художника не обнаружены, но, зная работоспособность Кристиана, не приходится сомневаться, что после разговоров с Таировым их было множество.

Если судить по этому воспроизведению (а еще, если вспомнить рассказанное Л.Д. Рындиной о «Гамлете»), то Крон мыслил себя в театре иначе, чем в живописи. В театре у него на первый план выходила игра объемами, крупными массами, острыми ракурсами этих объемов и масс, их напряженным пространственным взаимодействием.

По эскизу понятно, что Крон знал и чувствовал русскую сценографию 1910-х годов; моменты диалога с «Жизнью за царя» В. Татлина здесь очевидны.

Театральное начало, кстати, не часто, но иногда давало о себе знать в живописи Крона. Если вспомнить его «Парк», его «Версаль», то в них ясно читается кулисное построение; в некоторых уже норвежских городских пейзажах пространственная ситуация предстает словно увиденной через особым образом организованную порталную раму.

Уже упоминавшийся «Собор в Москве» тоже можно прочесть как театральную декорацию. В театре такое бывало не раз: эскиз фиксирует экспозицию спектакля, с развитием действия начальная картина начинает трансформироваться, раздвигаться, круг может подавать необходимые сюжету ее фрагменты. В «Соборе в Москве» заключены потенциалы именно такого рода. Причем, Крон даже указал, по каким

линиям и по каким направлениям могут происходить трансформации первоначального образа, какие территории действия могут открываться.

Но мечтам о театре, как и многим другим не суждено было сбыться. В январе 1918 года Кристиан и Юлия уже в Осло. И уже — навсегда.

На склоне лет Крон напишет книгу «Странствия пилигрима по земле». Жанр ее определить трудно: то ли автобиография, то ли путевые очерки. В ней практически ничего нет о живописи, но все о жизни, которую художник очень рано выбрал сам и никогда не хотел изменить.

Это — автопортрет на фоне замечательно написанных портретов тех, кого он встретил в жизни, и на фоне пейзажей разных стран, где ему довелось побывать. Автопортрет изменчивый, меняющийся. Его герой часто предстает в разных обликах: то цивилизованного европейца, то африканца, то буддистского философа. То, действительно, Пер Гюнта, может быть только более романтичного и счастливого, чем у Ибсена.

Книга Крона — это книга о любви. О любви к жизни. О любви к женщинам. О любви к природе. О любви к тем, кто остался в его жизни навсегда. А еще это книга благодарности жизни — ею пронизано каждое предложение, любой пассаж.

И удивительный эффект: в какой-то момент начинаешь понимать, что в книге Крона, на самом деле, рассказано все о его искусстве. На страницах книги много женских портретов — они все на его холстах. Бесчисленные восхищения природой — все это почти дословно присутствует в его живописи.

В книге Крона нет несогласия с жизнью, как нет его в его живописи. В книге Крона нет и несогласия с самим собой. Это — автопортрет без маски, художник в ней не нуждался — ни в повседневности, ни в своем искусстве.

1. ЦГИА Украины. — Ф. 442. — Оп. 638. — Ед. хр. 79. — Л. 7.
2. VIII-ая выставка картин журнала «В мире искусств». 1909—1910 г. Киев — Одесса — Харьков. — К., 1910.
3. Авратинський О. Природа України в картинах Хр. Крона / О. Авратинський // Українська хата. — К., 1911. — Листопад та грудень. — С. 573.
4. Арагон Луи. Анри Матисс : в 2-х т. / Луи Арагон. — М., 1978. — Т. 1. — (Роман).
5. Бенуа А. Выставка московского товарищества / А. Бенуа // Речь. — 1916. — 12 февраля.
6. Бенуа А. Кругликова в Париже / А. Бенуа // Париж накануне войны в монотипиях Е.С. Кругликовой. — Пг., 1916. — С. 13—14.
7. Бурданов Г. Выставка картин норвежского художника Христиана Крона / Г. Бурданов // Киевская мысль. — 1911. — № 305. — 4 ноября.
8. Глаголь С. Пасхальные картинные выставки / С. Глаголь // Голос Москвы. — 1915. — № 69. — 25 марта. — С. 5.
9. Грабарь И.Э. Моя жизнь / И.Э. Грабарь. — М., 1937. — (Автобиография).
10. Гузиков С. По выставкам / С. Гузиков // Свободное слово. — 1917. — № 33. — 20 ноября.
11. Демская А. У Щукина, на Знаменке... / А. Демская, Н. Семенова. — М., 1993. — С. 138.
12. Информация, без подписи / Киевлянин. — 1910. — 13 апреля.
13. Киевская мысль. — 1911. — № 303. — 1 ноября.
14. Кобальт. По выставкам. «Бубновый валет» / Кобальт // Московская газета копейка. — 1912. — № 21. — 26 января. — С. 4.
15. Коваленко Г.Ф. Наталия Давыдова и ее «Вербовка» / Г.Ф. Коваленко // Академик Императорской Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. — М., 2012. — С. 81—92.
16. Кrespель Жан-Поль. Повседневная жизнь Монпарнаса в великую эпоху. 1905—1930 / Жан-Поль Кrespель. — М., 2000. — С. 31.
17. Кузьмин Е. Выставка картин / Е. Кузьмин // Киевская почта. — 1911. — № 857. — 4 ноября.
18. Кузьмин Евгений. Письмо из Киева / Евгений Кузьмин // Аполлон. — 1914. — № 5.
19. Кульбин Н. Выставка «Кольца» / Н. Кульбин // Музы (Киев). — 1914. — № 5. — С. 6.
20. Л-ий Н. Выставка картин «Бубновый валет» / Л-ий Н. // Раннее утро. — 1916. — 7 ноября. — № 257.
21. Лаврский Н. «Бубновый валет» / Н. Лаврский // Раннее утро. — 1917. — № 263. — 1 декабря.
22. Мамонтов С. «Бубновый валет» / С. Мамонтов // Русское слово. — 1912. — 26 января (8 февраля). — С. 8.
23. Матисс Анри. Статьи об искусстве. Переписка. Записи бесед. Суждения современников / Анри Матисс. — М., 1993. — С. 241.
24. Музы. — 1914. — С. 7.
25. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки.: в 2 т. / А.П. Остроумова-Лебедева. — Л. ; М. — Т. 2. — С. 83—84.
26. Петроний. «Выставка журнала «В мире искусств» / Петроний // Одесские новости. — № 7996. — 1909. — 19 декабря.
27. Поляцкий А. Письма об искусстве / А. Поляцкий // Киевские отклики. — 1911. — 23 ноября. — № 275.
28. Россдй. «Бубновый валет» / Россдй // Русские ведомости. — 1916. — № 258. — 8 ноября. — С. 5.

29. Рыч. Они пугают... / Рыч // Вечерние вести газеты «Патруль». — 1915. — № 209. — 25 марта. — С. 4.
30. Софронова А. Записки независимой : в 2-х т. / А. Софронова. — М., 2001. — Т. 1. — С. 60.
31. Тарабукин Н.М. Портрет, как проблема стиля / Р.М. Тарабукин // Искусство портрета — М., 1928. — С. 178. — (Сборник статей под ред. А.Г. Габричевского).
32. Толстой А.Н. Новые материалы и исследования / А.Н. Толстой. — М., 2002. — С. 220.
33. Тэд. «В мире искусств» (выставка картин) / Тэд // Одесский листок. — 1910. — № 16. — 21 января.
34. Шапорина Л.В. В Париже у Кругликовой / Л.В. Шапорина // Елизавета Сергеевна Кругликова. Жизнь и творчество. — Л., 1969. — С. 69. — (Сборник).
35. Шапошников Б.В. Портрет и его оригинал / Б.В. Шапошников // Искусство портрета. — М., 1928. — С. 85. — (Сборник статей под ред. А.Г. Габричевского).
36. Ettinger P. Выставка Общества «Бубновый валет» / P. Ettinger // Русская художественная летопись. — 1912. — № 5. — С. 78.
37. Krohn Xan. En vagabonds vandring pа jorden / Krohn Xan. — Oslo, 1950.
38. Lien Kari. Christian Krohn og den russiske avant-garde. Universitet I Oslo / Lien Kari. — Oslo, 2005.
39. Lien Kari. Kunstnerparet og den russiske avant-garde / Lien Kari // Sammen — Tre kunstnerpar. — Oslo, 2010.
40. Moderne kunst i teaterdekorationens tjeneste / Dagbladet. — 1917. — 23.12.

*Heorhii Kovalenko*

#### KIEVAN PEER GYNT

The article has been dedicated to analytic studies in life and creative activities by Christian Kron, a lesser-known Norwe-

gian artist, whose human destiny had been closely tied with Kiev. The paper has brought some notes as for sources and paths, determined the painter's formation of own individual position in the art of Modernism; in the course of research-work have been coined characteristics of his polyphonic creative experience, clearly evident in paintings, in sketches to the sets of scenography and in critical notions. Considerable attention has been paid to the part of artistic milieu, certain personalities and the whole atmosphere of experiment in establishing the system of artist's aesthetical co-ordinates. Close creative contacts with such determinant figures of epoch as Henri Matisse, Aleksandra Ekster and Aleksandr Bogomazov have been traced

**Keywords:** Ch.Kron, creative destiny, Kievan period, Modernism, landscape, portrait, scenography.

*Георгий Коваленко*

#### КИЕВСКИЙ ПЕР ГЮНТ

Статья посвящена анализу жизни и творчества малоизвестного норвежского художника Кристиана Крона, судьба которого связана с Киевом. В статье прослежены истоки и пути формирования индивидуальной позиции живописца в искусстве модернизма, даны характеристики его полифонического художественного опыта, проявившегося в живописи, эскизах театральных декораций, критических разработках. Значительное внимание обращено на роль художественного сообщества, отдельных личностей и общей атмосферы эксперимента в становлении системы эстетических координат художника. Прослежены тесные творческие контакты с такими определившими эпоху мастерами, как Анри Матисс, Александра Экстер, Александр Богомазов.

**Ключевые слова:** К. Крон, творческая судьба, киевский период, модернизм, пейзаж, портрет, сценография.