

УДК 7.036.1; 7.036.7

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11017

**Мамонова, Ирина Геннадьевна**, кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. ir.gori@yandex.ru

**Mamonova, Irina Gennadievna**, PhD in Art History, associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. ir.gori@yandex.ru

## ГАВРИИЛ VS GABRIEL: ДВЕ ЖИЗНИ ХУДОЖНИКА ГЛИКМАНА

### GAVRIIL VS GABRIEL: TWO LIVES OF ARTIST GLIKMAN

**Аннотация.** Статья посвящена Гавриилу Гликману (1913–2003), официально признанному скульптору-соцреалисту и неофициальному живописцу-«экспрессионисту»: до эмиграции в 1980 г. обе линии существовали в творчестве художника параллельно. Его живописи посвящено немало статей, но скорее журналистских, а не искусствоведческих, их восторженная риторика во многом предопределена биографией и самой личностью Гликмана, именами портретируемых. Аналитического исследования ни скульптуры, ни живописи художника до сих пор не предпринималось. Данная статья отчасти компенсирует этот пробел. Автор, опираясь на архивные документы, текст воспоминаний Г. Гликмана, сравнительный анализ некоторых произведений, ставит цель рассмотреть его творчество как единый феномен. В задачи статьи входит проследить разнообразные, неочевидные связи между соцреалистической скульптурой и «экспрессионистской» живописью Гликмана, охарактеризовать особенности его метода, указать предполагаемые источники возникновения отдельных работ. Это приводит к выводам об относительности полярных критериев, основанных на взаимоотношениях художника с социумом, в современном представлении о российском искусстве второй половины XX в., о необходимости глубоких исследований частных случаев художественного процесса этого времени.

**Ключевые слова:** Гавриил Гликман; ленинградское искусство; скульптор; живописец; соцреализм; экспрессионизм; портрет; портрет М. П. Мусоргского; портрет Д. Д. Шостаковича; портрет Е. А. Мравинского; реквием.

**Abstract.** In the article, the author analyzed works by Gabriel Glikman (1913–2003), an official socialist realist sculptor and unofficial “expressionist” painter. Both official and unofficial lines of his creative work developed alongside until his emigration in 1980. A considerable amount of articles is dedicated to his painting, yet their approach is journalistic rather than art-critical. Glikman's biography and personality as well as his choice of models for portraying determined their enthusiastic rhetoric in many regards. Analytical works on his sculptures and paintings still do not exist, but this article is to fill this gap to a certain degree. The researcher considered Glikman's work as a whole phenomenon, using archival documents, texts of Glikman's memoirs, and making the comparative study of his art works. The author traced varied and unobvious connections between his socialist realistic sculptures and “expressionist” paintings, specifying the individualities of his creative manner, and supposing sources of several of his artworks. The researcher concluded that the polar opposite characteristics used in the studies of Soviet art of the second half of the 20<sup>th</sup> century and based on relationships between an artist and society are quite relative. The author summarized that it's necessary to shift the focus of attention from general studies of artistic process of the epoch to investigation of individual cases.

**Keywords:** Gavriil Glikman; Leningrad art; sculptor; painter; socialist realism; expressionism; portrait; portrait of M. Mussorgsky; portrait of D. Shostakovich; portrait of E. Mravinsky; requiem.

Гавриил Гликман (1913–2003), ученик М. Г. Манизера, ленинградский скульптор-соцреалист. Он поступил в Академию в 1937 г., ушел на фронт в 1941 г., окончил войну лейтенантом, в 1946 г. был восстановлен на V курс скульптурного факультета по ходатайству дирекции Всероссийской Академии художеств: «Тов. Гликман Г. Д. является одним из самых способных студентов скульптурного факультета Всероссийской Академии художеств, а потому дать ему возможность закончить свое образование <...> является крайне желательным, т.к. в его лице страна может получить талантливого скульптора, нужного для будущих больших работ после окончания войны»<sup>1</sup>.

Гликман надежды оправдал: окончил Академию в 1947 г., в том же году вступил в Союз художников Ленинграда, с 1948 по 1952 гг. трудился художником-скульптором творческой мастерской действительного члена Академии М. Г. Манизера. Характеристику, данную им молодому многообещающему коллеге, заканчивают слова: «Все произведения т. Гликмана Г. Д. отличаются большой идейной содержательностью, интересно задуманы и хорошо выполнены. Несомненно, что т. Гликман Г. Д. находится на пути к тому, чтобы стать большим советским художником в ближайшем будущем». Вехами пути стало регулярное участие скульптора в ленинградских и всесоюзных художественных выставках, где в 1950-х — 1970-х гг. регулярно экспонировались многие его «произведения, отличающиеся большой художественной ценностью». Он успешно справлялся и со станковыми, и с монументальными работами: «Пушкин-лицейст», прозванный с легкой руки В. И. Мухиной «Пушкинёнком», (мрамор, Мемориальный музей-лицей, г. Пушкин, 1951); «Ленин в Разливе» (бронза, ж/д станция «Разлив», 1954); Памятник М. В. Ломоносову (гранит, бронза, г. Ораниенбаум, 1955); Памятник П. И. Чайковскому

(бронза, гранит, г. Клин, 1960); портреты режиссеров и драматических актеров (СПб МТИМИ) и многие другие — скульптурное наследие Гликмана весьма внушительно. Как ни иронизируй над «большой идейной содержательностью» и «большой художественной ценностью», сегодня очевидно, что большинство этих работ Гавриила Гликмана действительно и задуманы хорошо, и выполнены мастерски (Илл. 1). Член ЛОСХа, известный скульптор, он постоянно имел официальные заказы, рассматривая профессию как средство честного заработка.

Но с начала 1960-х гг. узкому кругу «посвященных» стал известен и другой, «неофициальный» Гавриил Гликман — автор черно-белых плакатно-лаконичных литографий, близких поэтике «сурового стиля», и живописи, поражающей абсолютно не скульптурным, не академическим, учитывая образование художника, пониманием формы. Его свободная, открыто эмоциональная живописная манера уже сама по себе тогда воспринималась как свобода от «советского», как выражение индивидуального, необщего. «Экспрессионистская» живопись скульптора-соцреалиста.

Обращение Гликмана к живописи в начале 1960-х гг. совпало с общим вектором отечественного художественного процесса: проблемой обновления метода, поиском языка, на котором можно было бы говорить о современности. Перед многими художниками, какую бы социальную модель существования они не избирали, остро встал вопрос творческой свободы, в том числе и от мастерства, точнее, от усвоенных профессиональных приемов, нивелирующих индивидуальность — обратной стороны крепкой академической школы. Гавриил Гликман рисовал профессионально, но живописной выучки все-таки не имел, на этой территории он был скорее дилетантом, оказывался в положении многих художников-неформалов, не получивших законченного,



Илл.1. Г. Д. Гликман. Пушкин-лицеист (фрагмент). 1951. Мрамор. Всероссийский музей А. С. Пушкина. Мемориальный музей-лицей, г. Пушкин

(а то и вовсе никакого) художественного образования. Это раскрепощало — когда не умеешь, не надо и разучиваться, не надо вытравливать, «изживать академизм», не надо думать о «сделанности» и «законченности». Гликман считал живопись территорией личной свободы и относился к ней очень серьезно, хотя, представляя свои картинные опыты Н. П. Акимову, скромно сказал, явно лукавя, что это его «так сказать, хобби» [4, с. 221]. Если верить свидетельству Т. Дмитриева (за этим псевдонимом стоит Таисия Дмитриевна Иванова-Гликман, жена художника), этому хобби Гликман предавался уже в начале 1930-х гг., его «увлечение живописью началось еще в юности, до поступления на скульптурный факультет Ленинградской Академии художеств» [6, с. 17]. То есть первые, не дошедшие до нас живописные опыты Гликмана, относились, очевидно, к тому времени, когда он, готовясь к поступлению в Академию, занимался в мастерской Л. А. Дитриха, известного скульптора, автора множества декоративных рельефных композиций на петербургских зданиях эпохи модерна, впоследствии создателя памятников крупным революционерам и участника ленинского «Плана монументальной пропаганды». Дитрих бесплатно обучал молодежь рисунку, причем, как вспоминал потом Гликман, «метод у него был странный: рисовать нужно было линейно, без светотени. Но мы тогда не задумывались над теоретическими проблемами и с вдохновением часами рисовали античные бюсты и скульптуры Леопольда Августовича — его Мусоргского, голову Христа, вырубленную из дерева, женские головки, медведя с гармошкой» [4, с. 77]. Сложно судить,

насколько метод Дитриха был продуктивен для подготовки будущего скульптора, но в 1960-е гг. Гавриил Гликман обратился именно к плоскому линейному цветному рисунку, каковым по существу являются многие из его живописных работ.

Главный жанр в живописи (как, впрочем, и в скульптуре) Гавриила Гликмана — портрет. Портреты с натуры, по памяти, по воображению — художник признавался, что и сам не помнит их точное количество — то ли 500, то ли 600 (некоторые портреты Гликман переписывал по несколько раз, так что они не сохранились. Неоценимую услугу исследователям оказала в мюнхенский период жизни художника друг семьи Гликманов литературовед Н. Р. Ребер, взявшая на себя труд фотофиксации и систематизации всех промежуточных стадий работы мастера). Его немногочисленные пейзажи — часто тоже явные или скрытые портреты, как и редкие для художника натюрморты (в «Натюрморт с портретом Гоголя» (1985), например, Гликман ввел скульптурный портрет писателя своей работы).

«Я никогда не устаю наблюдать людей. Мне кажется, нет задачи увлекательней, чем пытаться проникнуть в скрытые глубины человеческой психологии. Я думаю, что на лице каждого из нас начертана свыше его судьба, фатум... И мучительно сложно разгадать это, найти, выразить на полотне. Предназначенность судьбы пронизывает весь облик человека: она и в глазах, и в неуловимости линии щек, скул, лба, в рисунке уха, в кажущемся хаосе движений. Она в характере рук, в посадке головы, во множестве часто неуловимых деталей человеческого облика...», — говорил Гавриил Гликман [цит. по: 6, с. 22]. Портрет для него прежде всего лицо, руки и ноги — то есть то, что входит в понятие лика в иконном писании. В иконописи, как известно, разделяются письмо «доличное», куда входит всё, что не является ликом — пейзаж, архитектура, одежды. И письмо «личное» — лик святого, включающий, помимо собственно лица, изображение его рук и ног (это «маленькие лица нашего существа», как пояснял о. Павел Флоренский [8, с. 271]). Гавриилу Гликману такое понимание было близко: он стремился «довести лицо до лика» [3, с. 11]. «Довести до лика», то есть выявить вневременное, неслучайное, сущностное — в решении этой задачи скульптурное ощущение объема и реалистическое понимание формы, воспитанное в мастерских Академии, Гликману-живописцу мешало. Он уходил от трехмерности, нарушая пропорции фигур, трактуя лица как маски, очерчивая их контрастным графическим контуром, добиваясь ощущения цветотональной поверхности без иллюзорных прорывов. Фигуры переводил в графические конструкции на плоскости (про картину «Еврейский портной» (1962) художник так и говорил, что это не натуральное изображение человека, а «конструкция» [4, с.270]), часто совмещал несколько ракурсов одного и того же лица, несколько ракурсов одного и того же персонажа. Если Гликман писал тело, оно чаще всего оказывалось бесплотным, едва намеченным линией или растворенным в цвете. Иногда тело на холсте как бы «схлопывалось», сворачивалось в причудливый, но ясно читаемый условный знак. Со временем Гликман выработал несколько характерных поз и жестов, которые имели для него и определенный символический смысл. Фигуры, написанные в рост, например, часто восходят у него к образам святых мучеников с древних фресок — особенно очевидно это в портрете О. Мандельштама («3 цвета времени. О. Мандельштам», 1986). Здесь ассоциацию подкрепляют и монументальный размер, и вытянутый по вертикали формат, и выбеленный, словно смешанный с известковым слоем цвет. Некоторых персонажей художник изображал «по схеме египетского фараона» — чтобы «подчеркнуть вечность», по его собственным словам [4, с. 178]. Так написан, например, Мейерхольд («Тюремная похлебка» («Ложка баланды»), 1960-е) или Шагал («М. Шагал и Г. Гликман», 1981). Характерна для визуального лексикона Гликмана и фигура сидящего на земле человека в профиль. Таким он увидел Михаила Зощенко, вписав его фигуру в угол холста, как будто загнанной в угол комнаты или тюремной камеры («Портрет М. Зощенко», 1991). Иногда такая поза обозначала вечного странника-скитальца («Странник Стравинский» или «Путь Стравинский», 1982 (Илл.2)), а в картине «Плеч об умершем младенце» (1974) по мотивам вокального цикла Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» в такой позе изображен мертвый ребенок. Многим своим моделям Гликман придавал странную, неудобную, «йоговскую» позу с неестественно скрепченными, иногда будто бы связанными, ногами и руками: так изображены Е. Мравинский, С. Аллилуева, неизвестная балерина, И. Стравинский, многие другие. Если «схема египетского фараона»

отвечала в риторике Гликмана за приобщение к вечности, то поза «Йога», вероятно, выражала состояние скованности, закрепованности, несвободы, над которыми художник постоянно размышлял, которые всячески подчеркивал и в живописи, и на страницах своих воспоминаний. Глава «Маэстро Мравинский», например, заканчивается так: «Евгений Александрович, вы, слава Богу, здоровы, всемирно знамениты. Все получили от жизни. Чего вам еще надо?». Пристально взглянув на меня, Мравинский произнес: “Воздуха”» [4, с. 138]. В одном из портретов знаменитого дирижера (1974/1977(?)) Гликман передал это ощущение позой «сидящего старика с потусторонним взглядом, без правой руки» [4, с. 137], со скрещенными ногами, распластанного на безвоздушной плоскости холста как неодушевленная проекция тела. Разумеется, перечисленными визуальными схемами живопись художника не исчерпывается. Но их выявление помогает понять, как рациональна его стихийная и раскованная, на первый взгляд, живопись, как прорывается в манере Гликмана-живописца конструктивное сознание Гликмана-скульптора, дисциплинированное двухмерной плоскостью. Его схематизированные, доведенные до формулы фигуры стремятся к изначальной форме «каменного блока», в роли которого в данном случае выступает формат холста. В силу скульптурности мышления, картины Гликмана всегда картинны.

И в ленинградский период, и позже, в эмиграции, Гавриил Гликман мог позволить себе качественный холст, хорошие краски и кисти. Но часто писал чем попало на чем попало: на случайной картонке или куске оргалита, на старой скатерти, створке дверцы бывшего шкафа или стенке деревянного ящика. Иногда работал по негрунтованному холсту. Классическую технологию масляной живописи не соблюдал, сделав неограниченную свободу обращения с материалом частью своей артистической мифологии: «в ателье художника много книг, холстов, беспорядочно разбросанных красок, совершенно неожиданных “орудий производства” (щетки, грубые кисти, ножи, мочалки...). Здесь нет традиционных для всякого художника палитры и мольберта (вместо него — старый стул с приколоченной поперек рейкой). “Так мне удобнее”, — говорит он. Впрочем, пишет он часто на полу или прямо на стене. Технологию художник игнорирует, сознательно и бессознательно нарушая во имя художественного эффекта элементарные правила своего ремесла.<...> Но можно ли с чем-нибудь сравнить тот момент, когда, переполненный впечатлениями, изнемогающий от напряжения и усталости, раздражаемый сомнениями, в неожиданно наступившей тишине он бросал первые мазки на пустой прохладный холст...» [6, с. 25–26]. Почти Джексон Поллок. Но как бы то ни было, целью Гликмана был все-таки не сам творческий поиск, процесс работы как таковой. Предварительные эскизы, беглые зарисовки он последовательно уничтожал. Как описывала Т. Д. Иванова-Гликман, «зарисовки эти напоминают зашифрованные криптограммы... Неожиданная линия, черта, будто начисто удаляющая от внешнего сходства (а может указатель какой-то внутренней черты характера?), резкий ракурс, порой нарочитое искажение натуры, а порой почти натуралистическое сходство... Вероятно, здесь есть нечто от работы скульптора, когда искусные пальцы ищут в мягкой податливой глине вежи, по которым будет проложен путь к постижению натуры» [6, с. 26]. Но Гликман не желал допускать кого-либо в творческую лабораторию, обнаруживать следы колебаний, а иногда мучительной подготовительной работы: образ должен был явиться зрителю так, как будто вообразить иначе было бы невозможно, как итог, готовая вещь — в этом его академизм праздновал победу. Выбор материала художник обыгрывал иногда и как элемент художественной концепции. «Портрет Николая Клюева» (1986), например, написан на деревянной доске. С одной стороны, дерево отсылает к старине, иконописности (вспомогая свою единственную встречу с поэтом, Гликман «ясно представил себе его небольшую комнату, старинные книги, божницы с ценнейшими дониконовскими иконами, лампы, кровать под пологом, медный рукомошник... Клюев беспредельно любил исконное русское зодчество, народную поэзию, иконопись» [4, с. 81]). Другое дело, что доска, на которой написано «необыкновенное лицо», которое художник пытается вернуть из небытия, не что иное, как стенка старого платяного шкафа, ненужная выброшенная вещь — сам материал становится метафорой судьбы поэта, вычеркнутого, выброшенного из истории русской культуры, как воспринимал его Гликман. Двойной портрет Дягилева и Стравинского (1990) он написал на льняной ткани с мелким жаккардовым цветочным рисунком — что-то вроде старой скатерти, наклеенной на лист оргалита. В этой поверхности есть



Илл. 2. Г. Д. Гликман. «Странник-Стравинский». 1982. Холст, масло. Частное собрание

«домашненность», легкомысленность, изящество старого петербургского быта и очарование мирискуснической культуры. Для композиции «Ахматова и Пушкин» (1997) художник также использовал не холст, а платяную ткань с цветочками; Паганини (1987) написал то ли на скатерти, то ли на занавеске; для одного из портретов Шостаковича (1991) взял кусок оргалита, явно побывавший задней стенкой платяного шкафа; Мейерхольда в военной форме (1998) изобразил на холсте не натянутом на подрамник, а прикрепленном к строительному поддону. Вероятно, не всегда та или иная живописная основа была столь уж продумана автором — быть может и, правда, иногда под рукой мастера просто не оказывалось подходящего холста. Но нельзя не учитывать, что мощное эмоциональное воздействие оригиналов гликмановских работ, в немалой степени возникает от их физической, «телесной» индивидуальности (кстати, во всех известных сегодня выставочных каталогах и буклетах Г. Гликмана, включая и книгу воспоминаний, этот материальный аспект его живописи, как правило, опускается: везде фигурирует традиционное «холст, масло»).

В настойчивом выборе нетипичных для традиционной живописи материалов ощущается азартная готовность художника к вызову, гордость творца, который «настоялко владеет мастерством, что в состоянии решить “игрушки” многие труднейшие творческие задачи» [6, с. 25]. А в осознанном или бессознательном желании создавать себе препятствия, преодолевать сопротивление поверхности чувствуется завска скульптора — ваятеля, привыкшего работать с неподатливым материалом.

Жесткой границы между академической, «соцреалистической» скульптурой Гавриила Гликмана и его «левой», «экспрессионистской» живописью на самом деле не существует — между ними гораздо больше точек совпадения и взаимодействия, чем кажется на первый взгляд. Так, композиционные решения многих неожиданных, парадоксальных живописных работ художника 1980-х — 2000-х гг. восходят к его скульптурной практике 1930-х гг.: уже тогда им был найден, в частности, характерный



Илл. 3. Г. Д. Гликман. Композиция с портретами А. Ахматовой, Д. Шостаковича, И. Стравинского, Г. Гликмана. 1984. Дерево, масло. Частное собрание

«монтажный» прием, ставший впоследствии частью авторского почерка, творческого метода Гликмана как в скульптуре, так и в живописи.

Весной 1935 г. Гавриил Гликман, в то время даже еще не студент Академии художеств (он только начал посещать подготовительные курсы) вместе с братом, музыковедом Исааком Гликманом, «задумали в Большом фойе Ленинградской филармонии сделать выставку “Музыка”. В центре разнообразной и интересной экспозиции мы поставили бюсты Бетховена, Чайковского, Моцарта и... Дмитрия Шостаковича. Для 30-х годов это была в достаточной степени дерзкая и смелая идея. Многие считали это не только новаторством, но и нахальством. Я вылепил бюст Дмитрия Дмитриевича немножко больше натуральной величины, его отлили из гипса — он был белый, как и другие бюсты. Бюсты были установлены на специальных кронштейнах, и вся конструкция была задумана в виде броского архитектурного мотива» [4, с. 38]. Примечательно, что выставка, как ее описал «куратор» Гавриил Гликман, была задумана в виде целостной композиции из отдельных портретных бюстов, в виде единой «конструкции», внутри которой, уже за счет отбора имен и соседства-соотношения скульптур, выстраивались не всегда очевидные, непростые, иногда конфликтные взаимосвязи. Представление о том, как впоследствии Гликман-живописец трансформировал этот прием, дает одна из работ, написанных им через сорок с лишним лет после той филармонической выставки. Композиция, выполненная на створке двери, имеет нестандартный для станкового произведения формат, вытянутый по горизонтали (50x170 см), образующий нечто вроде ленты архитектурного фриза. На нем в один ряд помещены головы — портреты А. Ахматовой, Д. Шостаковича, дважды повторенный портрет И. Стравинского. Композиция симметрична — два портрета слева, два справа, по центральной оси скульптор-живописец располагает собственный автопортрет (Илл.3). В 1984 г., которым датирована композиция, в дерзости и «нахальстве» автора никто не обвинял — времена изменились, к тому же художник уже жил тогда в Мюнхене.

В фондах Всероссийского музея А. С. Пушкина находится сегодня целый ряд скульптурных работ Гавриила Гликмана 1950-х — начала 1960-х гг. Вещи, характерные для того времени и «того» Гликмана — достойного ученика и сотрудника мастерской академика М. Г. Манизера. В числе других выделяются двойные портреты «Державин и Пушкин» (1959), «Пушкин и Мицкевич» (1959), и — особенно — «Пушкин и Маяковский» (1959). Это воображаемый диалог поэтов сквозь время и пространство, как если бы скульптор вознамерился буквально воспроизвести рассуждение И. А. Бродского о преемственности поэтической речи: «Произведение искусства никогда не принимается как нечто само собой разумеющееся: его всегда рассматривают на фоне предтеч и предшественников. Тени великих особенно видны в поэзии, поскольку слова их не так изменчивы, как те понятия, которые они выражают. Поэтому значительная часть труда любого поэта подразумевает полемику с этими тенями, горячее или холодное дыхание которых он чувствует за тылком» [2, с. 23].

Здесь Гликман соединил представителей разных эпох уже не в рамках одной выставки, но в границах одного плитна,

как скульптурную группу, сохранив при этом реалистическую трактовку самих фигур. Возник элемент новизны и неожиданности — этот ход, как прием «остранения», снимает автоматизм восприятия, мгновенно превращает банальное в оригинальное, вынуждает рассматривать вещь по крайней мере с любопытством и интерпретировать авторский замысел. Одно дело — хрестоматийно-гармоничный Пушкин и столь же стереотипно-бунтарский Маяковский, и совсем другое — когда эти персонажи-штампы вдруг встречаются и спорят между собой в одном времени и пространстве. Маяковский что-то доказывает, вскочил, в пылу спора хватает Пушкина за руку («Бросить Пушкина с парохода современности?»). Пушкин — воплощенная мудрость и гармония — останавливает его порыв, отстраняет спокойным движением руки (Илл. 4). Еще чуть-чуть и композиция приобрела бы пародийный оттенок, хотя автор к подобному результату наверняка не стремился. Замысел этого двойного портрета Гликман не комментировал. Но сохранилось его воспоминание о посещении в 1937 г. концертной программы (по сути, оригинального моноспектакля) Владимира Яхонтова. Читая стихи Маяковского, Яхонтов преображался — «ну прямо живой Маяковский, хоть отливай из бронзы и ставь на площадь» [4, с. 198] (Молодой скульптор был так поражен этим «переволо-

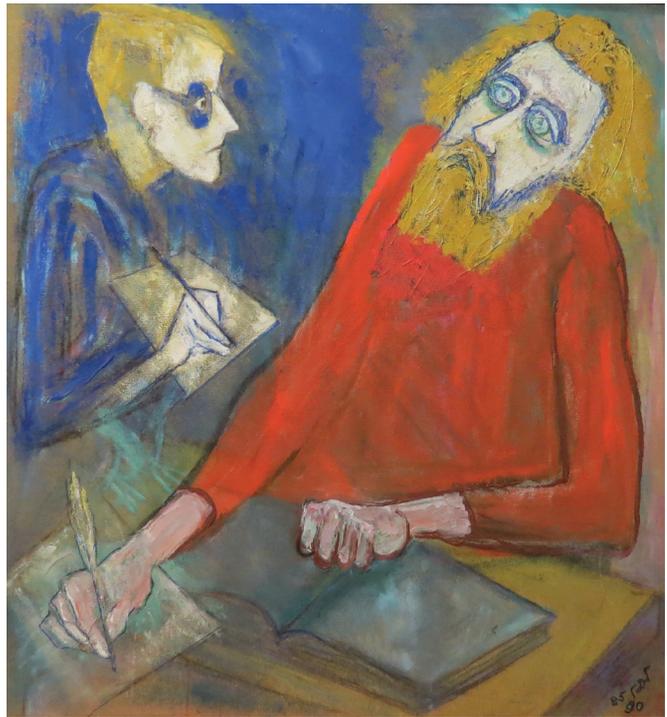


Илл.4. Г. Д. Гликман. Пушкин и Маяковский. 1959. Тонированный гипс. © Всероссийский музей А. С. Пушкина. Мемориальный Музей-квартира А.С. Пушкина, Санкт-Петербург

щением», что, набравшись смелости, пригласил тещу позировать ему для скульптурного портрета Владимира Маяковского). Но более всего Гликмана потрясло то, как сразу после стихов Маяковского артист, «вернувшись в свой прежний облик, подошел к краю эстрады и <...> почти без интонации, с какой-то затаенной душевной болью прочел пушкинское стихотворение: “Пора, мой друг, пора!”» [4, с.198]. Контраст между голосом «громыхающим» и тихим, контраст звуковой, интонационный был особо отмечен художником — не он ли стал впоследствии основой «Пушкина и Маяковского»? От этой композиции совсем недалеко до гликмановских двойных живописных портретов, хотя их разделяют в действительности несколько десятилетий: «Вагнер и Моцарт» (1993), «Шёнберг и Бетховен» (1993), «Бетховен и Шостакович» (1990-е), «Шостакович — Малер», (2002), «Моцарт и Стравинский» (1997), «Шостакович и Мусоргский» (1985–1990). Эти беседы-вопросания, «священные собеседования» имели для Гликмана глубокий смысл, связанный с его пониманием музыки того или иного композитора (это становится понятным, если рассматривать портреты параллельно с чтением воспоминаний художника). Воспринимаемые же однопланово, буквально, некоторые из этих портретов обескураживают своей двусмысленностью.

В портрете «Шостакович и Мусоргский», например, облик Мусоргского и возвышен, и смешон. Великий музыкант, последовательный проводник национально-эстетических принципов музыкального содружества «Могучей кучки» представлен в китчевом образе «русского национального композитора»: в кумачовой рубашке, с пшенично-желтой растрепанной шевелюрой и бородой. При этом в трактовке Гликмана Мусоргский подобен евангелисту — словно внимая Божественному слову, он возводит очи к небесам и прикасается пером к листу бумаги. Юный Шостакович изображен рядом как смиренный ученик, внимательно и благоговейно смотрящий на «евангелиста» Мусоргского, готовый записать «Откровение» (Илл. 5). Лица, жесты, позы, ситуация настолько гротескны, что в описание картины невольно вкрадывается соответствующая дурашливая «митьковская» интонация: пришли, мол, «митьки» к Ван Гогу... Но Гликман-то писал не занимательную историю, не придумывал забавный сюжет! Так он разбирался со своим личным восприятием музыки горячо любимых им композиторов — «творческие взаимоотношения Дмитрия Шостаковича с Мусоргским для меня всегда были поводом для размышления» [4, с. 52]. В некоторых произведениях Шостаковича ему кое-что казалось «вторичным, излишне иллюстративным, уж очень впрямую идущим от Мусоргского», он считал, что «в блистательной оркестровке Шостаковича Мусоргский как-то потерялся» [4, с. 53]. В личном общении с Д. Шостаковичем эти мысли, как писал Гликман, он оставлял при себе, «так как был в музыке всего лишь страстным любителем, а отнюдь не профессионалом» [4, с. 53]. Другое дело «холст, масло» — здесь он мог позволить себе любое высказывание. Один из лучших своих портретов Мусоргского (1983) Гликман написал на чистом негрунтованном холсте квадратного формата. Точнее, это не живопись, а цветной, лишенный моделировки вполне реалистический рисунок. Своя легкие касания линий светится серебристостью нетронутого, будто бы «обнаженного» холста, драгоценностью выглядит его ровное плетение с характерными узелками. Чистый холст, где отсутствует блистательная колористическая маэстрия, нет красочной многослойной фактуры, вот это и есть, по-гликмановски, «Мусоргский без оркестровки» — характер, масштаб, подлинность, «оригинальность, прелесть, наивность и красота» его музыки [4, с. 53].

Музыка и человек, ее сочинивший, художник и его творение для Гликмана едины (вот как сам Гликман описывал портрет М. Ростроповича: «Геометрически построенная фигура Ростроповича прочно посажена — портрет очень прост по живописи: контраст черного и красного. <...> Голова на портрете у Ростроповича придумана, придуманы и кисти рук. Это не пальцы, а клавиши, и они играют. По четкости, конструктивности и лаконичной выразительности портрет, с одной стороны, близок к квадрату Малевича, а с другой — к портретам древних китайских императоров. В одном из интервью Ростропович сказал, что в портрете работы Дали он изображен в виде черточек, а в портрете Гликмана виолончель — живот. Если вспомнить, что в древнерусском языке слово “живот” означало и “жизнь”, возникает образ — для Ростроповича музыка и жизнь едины. И в этом смысл портрета, родившегося из музыки и музыку излучавшего» [4, с. 267]. «Человек уже больше не художник, он



Илл.5. Г. Д. Гликман. Д. Шостакович и М. Мусоргский. 1985–1990. Холст, масло. Частное собрание

сам стал художественным произведением», как писал Ницше [7, с. 62]. Ницше, и особенно его «Рождение трагедии из духа музыки», конечно, не случайны при рассмотрении портретного творчества Гликмана, изобилующего образами немецких музыкантов — от Баха к Бетховену, от Бетховена к Вагнеру. Трагический гений — идеал художника Гликмана, а «трагичность» — главная для него характеристика творческой личности, любимое им слово: «Личность Бетховена абсолютно совпадает с его музыкой, <...> с его темпераментом и трагизмом» [4, с. 39]; «вся его трагическая, трудная жизнь» [4, с. 33]; «не хочу судить <...> великого трагического музыканта» [4, с. 69]; «мне вдруг открылись темные и трагические глубины души этого талантливое человека» [4, с. 104]. Трагедию Гликман понимал серьезно, она должна была быть «по-настоящему» трагической. Его, например, чрезвычайно задело, возмутило определение трагического в статье И. И. Соллертинского о Восьмой симфонии Шостаковича: «Из пессимизма трагедия не рождается». Видите ли, если человек хочет писать трагическую симфонию, он должен прежде всего быть оптимистом. <...> “Трагическое — не пессимистическое”, — как это понимать?» [4, с. 57]. Серьезность Гликмана иногда и подвела: не всегда понятно, например, был ли иронический аспект восприятия той или иной его работы частью художественного замысла или автор пережал, «перекрутил пружину», перебрал в нагнетении «трагического», доведя внешнюю значительность образов до противоположного эффекта. Но без трагичности Гликман обойтись не мог — это было связано с творческой сверхзадачей, как он ее понимал.

У нас нет достоверных сведений о том, что послужило импульсом для рождения в начале 1960-х гг. «другого» Гавриила Гликмана и была ли связана с какими-то конкретными событиями серия литографий, принесших художнику «неофициальную» известность. Серия включала портреты А. Ахматовой, М. Цветаевой, С. Михоэлса, Б. Пастернака, О. Мандельштама в лагерной робе («графическая портретная серия, посвященная тем, кто был гениальным и попал в тяжкие лапы эпохи» [5, с. 13]).

Представляется, что какую-то (а быть может определяющую?) роль в ее появлении мог сыграть «Реквием» А. А. Ахматовой: текст поэмы начал тогда распространяться в самиздате. В серию вошел и автопортрет Гликмана, основанный на его рисунке — автопортрете 1939 г. Там художник представлен, как можно вообразить, размышляющим перед незаконченной работой: он полностью погружен в себя, взгляд обращен вовнутрь, левая рука охватывает, в задумчивости, подбородок и прикрывает губы — выразительное, одухотворенное лицо, нарисованное

теплой, коричневатой сангиной. В черно-белой литографии нач. 1960-х гг. композиция не изменилась, но рисунок стал жестче и проще, детали гиперболизированы, особенно ладонь правой руки, которая, как чужая, с силой зажимает, запечатывает рот, словно буквально воплощая ахматовское:

«И если зажмут мой измученный рот,  
Которым кричит стомиллионный народ» [1].

В контексте «Реквиема» ряд портретов, созданных Гликманом, становится частью бесконечного «списка» всех приговоренных и кончившихся «неповинных жизней», помянутых строками ахматовского «Реквиема»:

«Хотелось бы всех поименно назвать,  
Да отняли список, и негде узнать» [1].

Через аллюзии к «Реквиему» художник часто решал в последствии образ самой Ахматовой в живописи. А необходимость «всех поименно назвать» была воспринята Гликманом как собственная духовная миссия и воплотилась в огромной серии живописных портретов поэтов, писателей, художников, композиторов, музыкантов, предстающих как отражение «духовной истории России», как «чреда мучеников и подвижников русского искусства, осветивших светом добра и истины историю человечества» [6, с. 20]. В живописи Гавриила Гликмана, с 1960-х гг. развивавшего ту же «русскую идею», что и набравший тогда силу художник младшего поколения Илья Глазунов, многим виделось «истинное трагическое лицо великой России»: «Великий Достоевский, окруженный призраками страдания; суровый Солженицын в групповом портрете “Матренин двор”, названном Ростроповичем “Похороны души России”; <...> Цветаева, готовая к последнему роковому шагу в Елабуге; царственная трагическая Ахматова; супруги Сахаровы в венце мучеников; закованный в клетку времени Зоценко; Борис Пастернак с глазами, полными отчаяния и дерзкого вдохновения» [6, с. 19–20]. Всплываясь в это «трагическое лицо», Гликман запечатлевал его в формах экспрессивного гротеска, превращал в иероглиф застывшего крика.

В 1968 г. первая и последняя в СССР персональная выставка живописи Гликмана в ленинградском Союзе композиторов была закрыта на третий день, а «Гликман-живописец с тех пор стал подвергаться гонениям» [6, с. 20]. «Как и Эрнста Неизвестного, Г. Гликмана можно считать крупным представителем неофутуризма в Советском Союзе наших дней <...>, а их обоих — наиболее выдающимися деятелями изобразительного искусства среди художников-диссидентов», — писал журналист Вячеслав Завалишин [цит. по 6, с. 24]. Но Гликман диссидентом не был, его «официальная» и «неофициальная» жизни были типичным

проявлением советского двоемыслия, свойственного и многим непримиримым нонконформистам.

В 1980 г. художник эмигрировал, обосновался в Мюнхене и вплоть до начала 2000-х гг. продолжал плодотворно работать, осознавая свою живопись вкладом в «мощный процесс <...> познания России западным миром» [6, с. 20]. Его искусство принципиально не менялось в отношении стиля, который художник нашел в 1960-х — 1970-х гг. — лишь расширялся тематический и образный репертуар, появлялись новые технические приемы. Период эмиграции компенсировал официальное непризнание его живописи на родине: с начала 1980-х гг. и вплоть до смерти в 2003 г. многочисленные выставки художника проходили в городах США и Европы, коллекции его почитателей по всему миру пополнялись новыми произведениями. Графику и живопись Гликмана собирали, в частности, В. Спиваков, Г. Рождественский, А. Журбин, М. Ростропович, Г. Вишневецкая и многие другие. В 1992 г. состоялась персональная выставка живописи художника в Саратове, в Государственном музее К. А. Федина. В Петербург Гавриил Гликман вернулся книгой воспоминаний «Я живу, потому что я вижу», изданной в 2011 г., и приуроченной к ее презентации камерной выставкой из частного собрания в Ораниенбауме в 2013 г.

Произведениям Гликмана в 1990-х — 2000-х гг. было посвящено немало статей, предварявших многочисленные выставочные буклеты, а затем и книгу воспоминаний художника. Большинство текстов — в основном журналистских, не искусствоведческих — объединяет общая восторженная интонация и риторика, заданная не только живописью, как таковой, но в немалой степени именами портретируемых и самой личностью Гавриила Гликмана, его рассказами и комментариями. В целом же можно сегодня констатировать «художественную изоляцию, к которой Гликман-живописец был приговорен (ни выставок, ни честной критики)» [6, с. 22]. Музеи, имеющие в своих собраниях его реалистическую скульптуру, экспонируют ее так, как будто бы другого Гликмана не существует. Музеи и галереи, обладающие его «экспрессионистской» живописью и графикой, не часто выставляют их, а если и выставляют, то не в художественном, а скорее в историческом ключе и не готовы соединить обе линии жизни художника в одном пространстве. Аналитических работ, посвященных творчеству художника целиком, до сих пор не существует. Между тем, если отказаться от уже привычной при исследовании этого периода советского искусства оптики и не противопоставлять «официального» Гликмана — Гликману «неофициальному», перед нами предстанет гораздо более настоящий и яркий творческий феномен.

#### Примечания:

1. Личное дело Г. Д. Гликмана. НАРАХ. Ф.7. Оп. 7. 1937. Ед. хр.30. Л. 52.
2. Производственная характеристика художника-скульптора т. Гликмана Гавриила Давидовича. НАРАХ. А-52. Ф.10. Оп.2. Ед. хр. 46. Л. 13.
3. Там же.

#### Список литературы:

1. Ахматова А. Реквием. 1935–1940. Товарищество зарубежных писателей, 1969. URL: [https://imwerden.de/pdf/akhmatova\\_requiem.pdf](https://imwerden.de/pdf/akhmatova_requiem.pdf) (дата обращения 03.01.2019).
2. Бродский И. В тени Данте. СПб.: Азбука, 2012. 287 с.
3. Воднос Е. Выпростай из тела душу — пробил час ее крылатый // Гликман Г. Я живу, потому что я вижу. Саратов: ООО «Орион», 2011. С. 9–12.
4. Гликман Г. Я живу, потому что я вижу. Саратов: ООО «Орион», 2011. 334 с.
5. Горелик Л. О том, как Гавриил меня пленил // Гликман Г. Я живу, потому что я вижу. Саратов: ООО «Орион», 2011. С. 13–16.
6. Дмитриев Т. Размышление с кистью в руке // Гликман Г. Я живу, потому что я вижу. Саратов: ООО «Орион», 2011. С. 16–27.
- Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 57–157.
7. Флоренский П. Иконостас // Философия русского религиозного искусства XVI — XX вв. Антология. М.: Изд. группа «Прогресс», «Культура», 1993. С. 265–280.

#### References:

- Akhmatova A. *Requiem. 1935–1940. Tovarishchestvo zarubezhnykh pisatelei, 1969 (Requiem. 1935–1940. The Fellowship of Foreign Writers, 1969)*. Available at: [https://imwerden.de/pdf/akhmatova\\_requiem.pdf](https://imwerden.de/pdf/akhmatova_requiem.pdf) (accessed 03.01.2019). (in Russian)
- Brodsky J. *V teni Dante (In Dante's Shadow)*. Saint Petersburg, Azbuka Publ., 2012. 287 p. (in Russian)
- Florenskii P. Ikonostas (Iconostasis). *Filosofia russkogo religioznogo iskusstva 16–20 vv. Antologiya (Philosophy of Russian Religious Art of the 16<sup>th</sup> — 20<sup>th</sup> Centuries. Anthology)*. Moscow, Progress, Kul'tura Publ., 1993, pp. 265–280. (in Russian)
- Glikman G. *Ia zhivu, potomu chto ia vizhu (I Live because I See)*. Saratov, Orion Publ., 2011. 334 p. (in Russian)
- Nietzsche F. *Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki. Predislovie k Rikhardu Vagneru (The Birth of Tragedy from the Spirit of Music. Introduction to R. Wagner)*. Collection of works. In 2 vol. Vol 1. Moscow, Mysl' Publ., pp. 57–157. (in Russian)