

**«Мы чувствуем себя частью
маленького объединения художников...»**

Жан-Поль Сартр однажды написал: «Открыв мир в слове, я долго принимал слово за мир». Братьям Трауготам, сначала Александру, затем и Валерию, мир в детстве впервые открылся в образе картины. Отец, мать, дядя, друзья родителей — все были художниками. Взрослые все время рисовали: друг друга, детей, город, Неву, истории. Так поступали и дети. Рисовать они начали прежде, чем научились читать. Возвратясь с прогулки, поиграв со сверстниками, брались за карандаши— запечатленные на бумаге события дня становились значимыми и постоянно длящимися. Так и повелось и осталось навсегда: поверять жизнь живописным образом как единственно достоверным — личным — прочтением и участием.

Залогом становления их как художников стала атмосфера дома, жизнь, в которой младшее поколение принимало самое непосредственное участие. «Семья Траугот» была культурным явлением, характерным для Петербурга (Ленинграда), Москвы и для России конца 1930–1950-х годов в целом, когда свободная творческая мысль под гнетом системы развивалась катакомбно, свернувшись в сеть узких «квартирных» кружков художественной интеллигенции. Сразу после войны дом Трауготов стал своеобразным пристанищем для переживших блокаду, вернувшихся из лагерей, признанных, «отверженных» и «полуотверженных» художников, поэтов, музыкантов, литературоведов и философов. В этом доме (собственно, в комнате большой коммунальной квартиры на Большой Пушкарской), а с 1956 года и в мастерской на улице Блохина собирались друзья — живописцы и графики Вячеслав Пакулин, Михаил Вербов, Александр Русаков и Татьяна Купервассер, Герта Неменова и Валентин Курдов, Александр Ведерников, Борис Эндер, Анна Лепорская... Регулярно бывали Константин Янов, Александра Щекатихина-Потоцкая, Владимир Стерлигов и Татьяна Глебова, философ Яков Друскин и его брат пианист Михаил Друскин, поэт Владимир Кошелев, астрофизик Николай Козырев, искусствовед Всеволод Петров, литературоведы «Пушкинского дома» Владимир Малышев и Александр Логинков, молодые товарищи младших Трауготов — Александр Арефьев, Родион Гудзенко, приходил Даниил Андреев и некоторые другие.

В 1948 году в семье на правах приемного сына стал жить соученик Александра по СХИШ, его ровесник, Михаил Войцеховский, талантливый скульптор и оригинальный религиозный философ. Но в доме никогда не появлялись случайные люди. В этом смысле он был закрытым. Общение в меньшей степени было бытовым. Художники «приходили не на обед и не на чай, приходили смотреть живопись» (1). Здесь велись разговоры и споры о живописи, музыке, научных открытиях, философские и мировоззренческие дискуссии, устраивались поэтические чтения и музыкальные вечера. При всей разнице творческих устремлений участников это были собрания единомышленников — в каких-то главных, основополагающих взглядах.

Отношение к творчеству было подвижническое. «Творческий дух — это таинство истинной жизни. Когда его имеешь, для тебя нет будущего, тебе нечего ожидать, ты уже имеешь все» (2), — записано в одном из семейных дневников.

Искусство и жизнь не разделялись. Собственно, творчество и было жизнью. Георгий Николаевич и Вера Павловна постоянно работали. За мольбертом, этюдником, с блокнотами во время прогулок. К этому Георгий Николаевич приучал и сыновей — он любил говорить: «Художник или работает, или спит».

Супруги разделяли сферы деятельности. Георгий Николаевич, один из выпускников ВХУТЕИИ знаменитого 1926 года, основавших объединение «Круг художников», участник большого числа отечественных и зарубежных выставок конца 1920–1930-х годов, преподавал, брал заказы, даже служил. Вера Павловна никогда не показывала свои произведения публично, ограничиваясь «домашними просмотрами», хотя работала в живописи, акварели и гуаши не меньше мужа. Изначально различны и их творческие предпочтения. Если для Георгия Николаевича важна линия, логика построения, тончайшие тональные отношения, как в любимой акварели, так и в живописи, то Веру Павловну гораздо больше волнует эмоциональная стихия цвета, пластика живописного мазка.

Однако в их наследии много общего. Прежде всего, это тема Петербурга, пронизывающая основной линией их творчество. И не столько сама тема, сколько ее прочтение: в петербургских (ленинградских) пейзажах обоим сквозит преданность и любовь к Городу, исповедальная тоска и трагические ноты, отвечающие эсхатологическому дискурсу «петербургского текста». Есть общие интонации — сдержанность в выражении чувств, вдумчивое постижение избранного мотива, цельность и глубина переживания.

Всегда скромно державшийся, умевший не быть в центре внимания, Георгий Николаевич являлся, конечно же, основой — опорой и держателем семьи и всего ее круга. Именно он задавал нравственные установки: выбор друзей, распорядок жизни, ритмы занятий, — все было направлено на бережное сохранение семейных ценностей и, прежде всего, семейной любви. Он сумел передать своим близким все, чем владел сам. У него училась художеству жена. Он стал главным и самым серьезным учителем детей. Внимательно и деликатно, не посягая на независимость, направлял их не только в детские годы, но и в юношестве.

Георгий Николаевич происходил из потомственной петербургской семьи. Род Трауготтов (З), выходцев из Ингерманландии, обосновался в России за три века до рождения художника. Дед и отец были докторами медицины, в зрелые годы имели чины действительных статских советников (то есть генералов). Были награждены военными орденами за личное мужество на полях Русско-турецкой и Японской войн. Отец, Николай Яковлевич, лейб-медик двора вдовствующей императрицы Марии Федоровны, общался с Петром Столыпиным, бывшим сокурсником по Петербургскому университету. Дружил с Евгением Боткиным, расстрелянным вместе с императорской семьей в 1918 году. У Трауготтов долго хранились его письма из Екатеринбурга.

На излете 1900-х годов на даче Трауготтов однажды появился приехавший ненадолго в Россию из заграницы известный передвижник Иван Похитонов. Он одобрил рисунки Георгия и два лета занимался с ним живописью. Это способствовало выбору будущей профессии, хотя, возможно, толчком тому послужили и другие жизненные обстоятельства. В 1910 году умер отец. Мать, происходившая из старинного дворянского рода Слепцовых, окончившая Бестужевские курсы, осталась с пятью детьми на руках. Столыпин, которому Трауготт явился во сне в ночь смерти, прося за семью, исхлопотал ей пенсию и место начальницы гимназии в Плоцке в Польше. Потом начались скитания. Из-за Первой мировой войны пришлось перебраться в Павлово на Оке.

Из-за гражданской, когда Марию Николаевну едва не расстреляли — она одна в маленьком городке получала пенсию Императорского Двора, — бежали на Волгу.

В 1921 году Георгий Траугот приехал в Петроград. Его встретил пустынный город, совсем не похожий на его детские воспоминания о великолепной столице. Невский проспект зарос травой. Георгий Николаевич поступил во ВХУТЕИИ, одновременно записался в Зубовский институт на лекции по истории искусства.

Тут и началась его настоящая биография. В институте он на всю жизнь приобрел друзей, единомышленников в искусстве. С ним вместе учились самые значительные художники Ленинграда 1920–1950-х годов. У него были прекрасные преподаватели — Кузьма Петров-Водкин, Алексей Карев, Аркадий Рылов, Александр Савинов. К Савинову он ходил много лет и после окончания учебы — показывал работы, рисовал. Хотя учиться было и непросто. Институт все время реорганизовывался. Надо было постоянно предоставлять справки о доходах (иначе могли отчислить), искать заработок. Благодаря ВХУТЕИИ, Траугот нашел и свою любовь. Он сдружился с однокурсником Константином Яновым, большим оригиналом, интересным художником, писавшим фантастические композиции-притчи (их вместе на одном из курсов «вычистили» из института за «непролетарское» происхождение, Траугот почти сразу восстановился, а Янов не стал этого делать). Однажды, зайдя к нему домой, увидел его сестру Веру, студентку архитектурного факультета ЛИСИ. Выходя, сказал: «Если бы у меня была такая сестра, я каждый день дарил бы ей цветы». Константин ответил: «Дари!» Так и начался их роман с Верой Павловной. Они поженились в 1929 году и стали жить в квартире на Большой Пушкарской, в доме 3, который до революции целиком принадлежал ее родственнику.

Первые годы после окончания института были бурными. Чувствуя себя новой силой в современном искусстве, полные идей и еще нереализованных талантов, ощущая «некоторого рода единство во взгляде на искусство» (4), выпускники решили создать собственное художественное объединение. В апреле 1926 года был утвержден устав и декларация «Круга художников». Главной его задачей было «создание стиля эпохи <...> через картину <...> методом живописного реализма» (5).

Траугот участвовал во всех трех выставках «Круга», прошедших в Русском музее, показав на последней, в 1929 году, большое полотно «Митинг в проулке» (6).

Картину, находящуюся сейчас в Третьяковской галерее, следует рассмотреть подробнее. Она очень экспрессивна. Гнев толпы, стиснутой в узком — таком петербургском! — пространстве улочки, выражен и композиционно, и колористически — взрывами карминно-красных цветов, контрастами освещенных и затемненных зон. Живопись неоднородна: декоративно понимаемый цвет, заполняющий расположенные под углом плоскости, чередуется с пространственными мазками. Применение контурных линий, очерчивающих абрис, и подчеркнутых деформаций анатомических форм производит впечатление некоей наивности, детскости в трактовке сюжета. Фигура оратора с поднятой рукой напоминает белую птицу, готовую взлететь над городом. В картине историко-революционного жанра возникает, казалось бы, совершенно неуместная лирическая тема. В этом весь Траугот: пафосная идея переплавлена в горниле человеческой, личностной боли и сострадания. «Митинг в проулке» — единственное произведение, которое дает представление о раннем периоде творчества художника. В нем очевидны художественные пристрастия Траугота: опыты русского и западного авангарда, живопись французских импрессионистов и постимпрессионистов. Он очень любил Альбера Марке, Рауля Дюфи, Поля Сезанна и Винсента Ван Гога.

В доме на стене всегда висела репродукция картины «Девочка на шаре» Пабло Пикассо, которого он считал совершенным художником. К несчастью, остальные его произведения 1920-х годов, за исключением нескольких эскизов композиций, не сохранились. Во время войны было несколько переездов; в 1948 году, когда на собрании ЛОСХа было принято решение об исключении художника из Союза, у него тут же отобрали мастерскую, а работы просто выкинули в подвал. Да и никто в семье, в том числе сам автор, не заботились о сохранении наследия — все были увлечены текущим творческим процессом.

В 1930-е годы Траугот, как и другие «круговцы», все еще продолжает мечтать о масштабных монументальных полотнах, выражающих суть жизни страны, строящей социализм. Все еще хочется «быть с веком наравне». Он вполне искренно откликается на призывы воспеть человека труда. В связи со сбором материала к картинам художник совершает поездки по сельской местности — на тока и хлебные поля, ездит на бокситовые рудники, пишет на Волхове рыбаков, крестьян, перевозящих сено с островов на лодках, увлекается темой рыболовецких колхозов. В 1937 году в составе эрмитажной экспедиции путешествует по Амуру и Еврейской автономной области. В 1939 году пишет на Кольском полуострове в районе Ловозера зимнюю тундру и олени упряжки.

Сельская тема, которой Траугот увлекается вслед за Вячеславом Пакулиным и Алексеем Пахомовым, не находит в его творчестве столь же целостного выражения. Его не вдохновляет геометризованная пластика механистических движений жнецов и вяжущих снопы крестьянок. Бесконечность золотящихся полей не вызывает желания выразить их в пластической формуле. Для него все это — только жизнь природы.

Его работы этого цикла — просто сельские натурные пейзажи с органично вписанными в них сценами труда.

В этюдах и рисунках, созданных на бокситовых рудниках, возникают фантастические, почти апокалипсические пейзажи. Композиции, где изгрызенные, изуродованные скалы окружают котлованы с оборванными людьми, толкающими по рельсам груженные рудой вагонетки, рождают образ не то ада, не то каторги. Наверное, делая эти этюды, Георгий Николаевич думал о своем близком друге, поэте Владимире Кошелеве, отбывавшем в это время срок на строительстве Беломорканала. Реалистически добротная живопись сельских пейзажей сменяется здесь жесткой, почти натуралистически-документальной манерой.

В 1933 году Траугот едет на Кольский полуостров. В Териберке, поселке рыбаков, он находит мотивы, которые созвучны его творчеству. Огромные пространства моря, воздуха, голубые озера среди гранитных гор, водопады, холодные жемчужно-серые, синие тона, суровые независимые характеры поморов — все это по-настоящему увлекает художника. Он создает здесь две серии работ — живописную и графическую.

Нужно сказать, что Георгий Николаевич любил работать параллельно в двух техниках. Это, как он считал, расширяло гамму впечатлений от природы, дополняло и обогащало оба материала.

В холстах богатство красочной палитры гармонизировано точностью тональных отношений. Живопись плотная, многослойная, с выразительной, но мягкой лепкой. Фигуры рыбаков и рыбацек, лодки, сети — как бы выплывают из густого, насыщенного цветовыми переходами световоздушного пространства. Белильные блики на воде, облаках, как «пробела» в древнерусской иконописи, акцентируют динамическое равновесие воды и неба. Георгий Николаевич обладал «голубым глазом». Так говорили до войны, когда хотели польстить живописцу, — считалось, что голубой цвет в живописи видят только французы. В териберских произведениях эта способность художника развивается со всей полнотой.

Пожалуй, впервые его акварели достигают такой чистоты и прозрачности. Открытые тона ультрамарина, лазури, кобальта оттенены звучными полосами лилового, золотисто-оранжевого, нежного розового и зеленого. Мотив сетей, растянутых вдоль берега для просушки, рождает серию почти абстрактных композиций, основанных на ритмах чередующихся горизонталей и вертикалей, острых ракурсах, общей декоративности решения, усиленной приемом черных контурных обводок.

Эта манера развивается в графической серии, созданной художником несколько позже, в 1935–1938 годах, во время следующих поездок по югу Кольского полуострова и Карелии. Они выполнены в технике акварели с пастелью, и в них очевидно новое понимание художником самого жанра пейзажа. Природный мотив здесь опосредован, преобразен в самодостаточное пространство картины. Композиция резко фрагментирована. Конструкция листа строится на контрасте четких графических доминант — стволов и ветвей деревьев, и пластике круглящихся фонов, усиленных трепетным мерцанием бархатистой пастели. В этих и последующих работах Траугот последовательно разрабатывает светоносность как основное качество акварельной живописи. Свет как формо- и цвето-образующий фактор проявится и в его прекрасной «оленьей» серии, посвященной жизни саамов в районе Ловозера, в полной степени зазвучит в блокадных пейзажах Ленинграда.

В предвоенные годы художник успешно экспонирует на выставках свои работы. Помимо пейзажей, показывает на них и картины, посвященные труду земледельческих и рыболовецких колхозов. Сохранившиеся к ним эскизы отмечены монументальностью, торжественной выстроенностью в духе неоклассического стиля. В доме подрастают сыновья. Вместе с художником работает жена, начинающая делать первые успехи в искусстве. Но грянула война. 8 сентября началась блокада. Георгий Николаевич с декабря 1941 года редко бывает дома. Он прикомандирован к войскам ВВС, отвечает за светомаскировку аэродромов. Затем назначается главным художником Военно-медицинского музея. В 1943 году был мобилизован и рядовым отправлен на фронт. Награжден медалью «За оборону Ленинграда». Пятилетнего Валерия отправляют в эвакуацию, сначала в Ярославскую область, а затем в Западную Сибирь, в Тюменский край. Десятилетний Александр остается с родителями. Вера Павловна возглавляет отряд самообороны, закладывает вместе с другими женщинами окна первого этажа кирпичами, носит ведра с песком на чердак — тушить зажигательные бомбы, дежурит на крыше.

Потом приходит голод. Их огромная коммуналка вымирает. В соседней комнате умерли родители Веры Павловны. Александр Георгиевич помнит, как дедушка, которого мама кормила с ложки кашей из клея для обоев, сказал: «Стоит ли, Верочка?». Наутро его не стало. В какой-то момент Вера Павловна и Шурик остаются там вдвоем. Александр Георгиевич опишет эти дни в своих воспоминаниях «Квартира № 6»: «Входная наша дверь, украшенная бесчисленными бездействующими нынче звонками и многочисленными почтовыми ящиками, открыта настежь. Кто хочешь — заходи! Мы в своей комнате отделены от открытого космоса бывшей коммунальной квартиры довольно эфемерной дверью со стеклом наверху. Заглянуть через это стекло можно, подставив табуретку. <...> Бывают и ночные обходы. Приходят военные — и тогда нужно высунуться из-под груды одеял и тряпья, тебя осветят электрическим фонариком (у чекистов есть все) и отметят что-то в своих бумагах» (7). Когда стало совсем плохо, Вера Павловна пешком через весь город отвела сына в Рыбацкое. Там в госпитале при военном батальоне работала сестра мужа, известный физиолог и психиатр, Наталья Трауготт.

Она объявила Шурика своим сыном, и его поставили на довольствие.

«Мама спасла нас и рисовала, рисовала, рисовала трагические автопортреты» (8).

Творчеством занимается вся семья. 10–12-летний Шурик акварелью, кистью и пером рисует сцены блокадной жизни. Позже он включит их как иллюстрации в книгу Ильи Миксона «Жила, была» о судьбе и блокадном дневнике девочки Тани Савичевой. Многие из этих работ поражают своей зрелостью, не только человеческой, но и художественной. Георгий Николаевич в любую свободную минуту с этюдником выходит на улицы города.

О блокадных пейзажах Ленинграда написано много. Находящиеся на грани голодной смерти художники с какой-то неистовостью запечатлевали в своих, часто последних, работах дорогие черты любимого города.

Как тут не вспомнить о феномене Северной столицы в контексте мифа о Петербурге, его метафизической природы — как о мистическом городе-фантоме, гибельном и прекрасном, в котором есть «какой-то особый, сверхэмпирический лик, яркий при всей его эмпирической туманности, одухотворенный при всей его эмпирической бездушности» (9).

Траугот пишет пустынные площади, улицы, заваленные снегом, такой же пустой прозрачный воздух. Оживлена только Нева. На ней стоят военные корабли, бороздят воды канонерки и катера. «Мне кажется, — вспоминает Александр Георгиевич, — никогда наш город не был так красив, красив какой-то суровой, идущей ему красотой. Нева с громадами военных кораблей вдоль фантастически раскрашенных, в целях маскировки, набережных. Огромный плавучий док у Петропавловки, тоже украшенный живописной маскировкой.

Громкоговорители, оглашающие пустые улицы прекрасной классической музыкой. И — идеальная чистота, которую только подчеркивает повсюду летающий легкий бумажный пепел: все знают — жгут архивы» (10).

Акварели Георгия Николаевича строги, цветовая гамма тяготеет к монохромности. В живописи цветовые аккорды лишь подчеркивают жемчужно-серую дымку световоздушной среды, из которой проступают очертания знакомых зданий, руин. Ощущение миражности, призрачности сохраняется даже при включении в пейзаж жанровых сцен. Автор не пишет действительно ужасного, что было в городе на каждом шагу. Мужественный настрой его живописи — сфера высокой трагедии. Особенно остро это ощущается в рисунках. В композиции «Ледяное солнце блокады» беспощадное солнце в высоком небе над заснеженными крышами, хаосом промышленных конструкций и дымящихся труб высвечивает некий микрокосм, живой и действенный, активно сопротивляющийся холоду смерти. Острые линии угольного карандаша и белильные штрихи пастели создают в листе полную драматизма борьбу тьмы и света — четко воспринимающуюся как метафора сражения сил добра со злом. Индивидуальное, очень личное переживание автора вырастает до масштабов подлинно героической патетики.

Приходит победа, в которую верили, ждали, за которую заплатили такой ценой. Дом Трауготов оживает. Семья наконец-то собирается вместе. К этому времени они переезжают в другую квартиру в том же доме.

Сыновья поступают на учебу в СХШ. В доме появляются старые друзья — кто-то возвращается из эвакуации, у кого-то, как у поэта Владимира Кошелева и у астрофизика Николая Козырева, закончились сроки заключения. Времена тяжелые, но есть ради чего жить и трудиться.

С 1949 года и до середины 1950-х годов Георгий Николаевич служит главным художником Торговой палаты. Сам занимается промграфикой и помогает своим друзьям, «бывшим левым», получить заказы на промграфику, рекламу, торговые марки (11). В 1956–1957 годах руководит оформлением экспозиции Музея истории Ленинграда (на набережной Красного флота, 44), привлекая к работе Бориса Каплянского, Татьяну Купервассер, Якова Шура, Владимира Стерлигова, Татьяну Глебову, Михаила Войцеховского, Александра Траугота и других.

Усиливается идеологическое давление. Натиск соцреализма устраняет последние иллюзии. Траугот окончательно останавливается на «аполитичном» жанре пейзажа, и без того любимом. «Многие считают, что если художник занимается только пейзажем, — говорит Георгий Николаевич на дискуссии в ЛОСХе, — то он отвлекается или умышленно отходит от разрешения больших значимых тем, тогда как пейзаж, — и это подтверждается всей историей живописи, — играет большую общественную роль. Пейзаж, по существу, включает в себя мировоззрение эпохи» (12).

Но и это не спасает. В 1946 году выходит Постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград» (постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946) . «Начались гонения.

И отца они коснулись. Тем более, что он, например, когда голосовали за Постановление партии и правительства — воздержался. Ну, а поскольку он был единственным, кто воздержался в Советском Союзе — ждали репрессий. Думали, что вскоре его посадят <...> и так говорили об отце, что он устроил Барбизон у себя дома, развращает молодежь» (13). В 1947 году Василий Власов записывает в дневнике: «исключение из Союза Альтмана, Траугота, Ведерникова. Общее собрание, я один воздержался (Г. С. Верейский во время голосования вышел из зала)» (14). Осуждение творческого союза было обычной преамбулой к аресту. «Вечером к нам явился Пакулин. Тщетно стараясь быть незаметным, наоборот, еще больше бросаясь в глаза, надвинув шляпу и замотав лицо шарфом до самых глаз (отчего стал выглядеть особенно подозрительным). Тогда он <...> от какой-то своей подруги узнал, что мы уже намечены «органами» к аресту» (15). Наутро Александр, собрав работы своих друзей — Александра Арефьева, Рихарда Васми, Родиона Гудзенко и других, унес их к Васми. Были уничтожены компрометирующие бумаги, тогда, возможно, и исчезли из дома работы Георгия Николаевича 1920-х годов. Но что-то не сработало в государственной машине. Арест, по счастью, не состоялся.

Эта ситуация не была уникальной. В какой-то мере, это было частью обыденной жизни. Ареста ждали многие товарищи Трауготов. Александр Ведерников жег свои работы. Валентин Курдов какое-то время вообще не ложился спать. Валериан Двораковский симулировал сумасшествие. «Все эти эпизоды были только фоном. Глубоко погруженные в искусство отец, мать, их немногочисленные друзья немного уделяли им внимания. Само искусство, работа в искусстве всегда несет в себе и драмы и трагедии» (16).

Круг сомкнулся. «Мы не ждали на свои достижения или поражения общественного резонанса — только резонанс своего одиночества, — пишет по зрелому размышлению Александр Траугот. — Мы ушли в свой мир, пытались скрыть себя, свое творчество от общества. Собственно, общества и не было. Вместо общества было государство, вооруженное вмешательство в любую человеческую жизнь. Как писал Кошелев (17), наш друг, наш поэт:

Грозы безмолвны
Бури пустынно
Так на моем берегу
В доме запоры
Двор многотынный
Свет незажженный
Я берегу» (18).

Но страшные сороковые заканчиваются. После 1953 года начинается, пожалуй, самый счастливый период в жизни семьи. Георгию Николаевичу остается жить меньше десяти лет. Разумеется, никто не мог такого предположить. Но за эти годы художник делает очень многое. Стилистика его работ, наметившаяся уже во время блокады, становится вполне определенной.

Установка на конкретное видение мотива, которая проявилась у него во время войны, теперь преобразуется в задачу передать живое ощущение природы во всей поэтичности ее восприятия. Понимание нового авторского метода содержат его размышления об эволюции творчества Вячеслава Пакулина: «В зрелый период своего творчества он пишет видимое, видимость стала источником его творчества, и он стремится передать всю полноту эмоций, которое дает значимое представление. <...> Я помню, как в «Круге» был такой эпизод. Один художник сказал: „Я начал писать пейзаж — снег, но он стоял на крыше. Придется отложить до будущего года“. П. разъярился: „Причем здесь снег? Решайте проблему белого на красном!“. Но позже он так не сказал бы, позже он иначе понимал свою задачу» (19).

Помимо «видимого», другой важной категорией для Траугота становится «обаяние»: «Обаяние произведения искусства — это то, что заставляет его действовать на нас, то, что заставляет нас любить его и через него понимать природу» (20).

В серии ленинградских пейзажей, объединенных названием «Белые ночи», присутствует удивительное трепетное настроение, задумчивое погружение в «прозрачный сумрак», царящий над городом. Трагическая подоснова блокадных работ сменяется просветленным, мечтательным звучанием. Художник безошибочным чутьем отбирает в мотиве главное, отменяя все лишнее. Строй работ приобретает классическую ясность. Изображая белые ночи, Траугот использует широкую гамму цвето-тоновых градаций для передачи световоздушной среды — атмосферы, которая окутывает город. Подчеркнуто активное изображение неба: разводы облаков, полосы света, — равновелико «тексту» улиц, крыш, крон деревьев, очертаниям набережных и другим элементам городского пейзажа.

Очень разнообразными становятся приемы и техники решения графических листов. В одних автор использует только чистую акварель, в других включает пастель, угольный карандаш. И в тех и в других постоянно присутствует контур, либо как острая динамичная линия, структурирующая композицию, либо как абрис плотного цветового объема одной из доминант изображения. «Барка напротив Пушкинского дома», «Нева.

Прачечный мост», «На Съезжинской» — среди работ этого цикла просто невозможно выбрать лучшее, таким поэтическим совершенством и артистизмом изобразительного решения наполнена каждая из них.

Живопись художника становится более усложненной, фактурной. Здесь сказывается влияние Веры Павловны. Динамичная живописная структура строится из трепетной, вибрирующей ткани цветовых мазков. В приемах нет однообразия. Полотна очень разнятся между собой и по настроению, и по характеру решения: в одних доминирует импрессионистическое решение, в других — подчеркнутая пластичность цвета, в-третьих — экспрессивная энергия остроугольных форм.

В эти годы Георгий Николаевич много путешествует. Часто в его поездках принимает участие и жена. Он создает циклы работ на Карельском перешейке, Ладожском озере, на Валдае и Старой Ладогге, вновь посещает Кольский полуостров. По мотивам жизни этнических саамов Карельского полуострова он вместе с Александром делает монументальную роспись «Оленьи бега» в Этнографическом музее. Пишет старинные русские города, Прибалтику. Совершает поездки на Черное море и за границу — в Германию и Голландию. В 1957 году в Доме писателей проходит его первая (и единственная) персональная выставка.

Годом раньше выходит первая книга, оформленная вместе с Александром — «686 забавных превращений», которая послужит основой будущего направления творчества сыновей.

В 1940-е годы наступает зрелый период искусства Веры Павловны Яновой. Она получила прекрасное образование в знаменитой Александровской женской гимназии на Казанской. Среди ее учителей был Михаил Матюшин, правда, он вел там музыку. Она прекрасно знала поэзию Серебряного века, акмеистов и обериутов, любила читать стихи вслух по памяти. Хорошо владела французским — переводила «с листа».

Два года посещала архитектурное отделение ЛИСИ. При поступлении сдавала рисунок. В ЛИСИ преподавал Николай Тырса, однако, сведений о том, что Вера Павловна у него училась, нет. Вся семья Яновых была художественно одаренной. Старший брат, Николай, был известным фотографом и фотокорреспондентом, работал в ТАСС, занимался скульптурой. Младший брат, Константин, был художником, работал на Ленинградской студии документальных фильмов.

В 1929 году Вера Павловна вышла замуж за Георгия Траугота. Он и стал ее настоящим учителем. В немногих сохранившихся работах 1930-х годов она очень близка Георгию Николаевичу. Тщательное построение, внимание к мотиву, уверенный точный рисунок и несколько сдержанный суховатый цвет характеризует ее акварели. Эскизы композиций на

колхозную тему: жницы, поля со снопами, — напоминают работы мужа. Они верны природе. Заметно, как автор стремится нарастить профессионализм. Но попадаются среди них и такие, как «Аллея», — утонченно изысканные, нафантазированные, очень личной рефлексией вызывающие ассоциации с листами Ольги Гильдебрандт-Арбениной.

Работы военных лет Яновой глубоко трагичны. Датировка этих автопортретов и городских пейзажей моментально узнается глазом — неизбежностью горя и беды. Уже в этих работах открывается ее мощное колористическое дарование. Но ведущие цвета здесь — черный, серый, изредка прорезанные сполохами красного. Сразу после войны художница окончательно избирает свой путь. Никаких выставок, никаких публичных показов, работа только дома. Но это не была работа в изоляции. Дома — свой творческий коллектив: Георгий Николаевич, очень серьезно работающие сыновья. Они занимаются скульптурой, графикой, живописью, расписывают фарфор. Вместе с друзьями — художниками устраивают совместные просмотры живописи. На них было принято все подробно обсуждать, искренне говорить даже нелицеприятные вещи. «Вера Павловна, — говорил Владимир Стерлигов, — откровенный художник, она не боится показывать себя» (21). Янова, разумеется, очень внимательно прислушивалась к замечаниям, тем более, что их авторами были люди, которым она полностью доверяла. Но при этом она работала, исходя из собственной творческой интуиции.

Стерлигов считал Янову «художником 1920-х г., задержавшимся во времени <...> Есть обученные ху-дожники: ...Лентулов, Альтман и т. д. Есть органические художники: Ларионов, Татлин. Для них нет труда обучения. В. П. Янова — явление органическое... Переработка Западной культуры (Франция) имеет органическое усвоение. В этом ценность: естественное дыхание... В. П. Янова не бытописатель. Истории костюма не получить... Органические явления у нас очень редки» (22).

Живописный темперамент художницы друзья называли ваноговским. Действительно, эмоциональная напряженность ее полотен никого не может оставить равнодушным. Широкие мазки лепят цветом форму и пространство, прописывают планы и акцентируют значимые детали. Вера Павловна не любит сырой краски, она смешивает ее на палитре, добываясь невероятных, всегда чистых и звучных оттенков. Интересно написала о манере ее работы Анна Лепорская: «Природа (ее) живописи не выносит открытого цвета. Живописные произведения имеют протекание тона через весь холст. (Она) всегда затирает краску из тюбика, смешивает ее, образуя тон, и мало того, вводит в этот тон еще и другой, образуя живописную ткань. Примером тому служит Сезанн» (23).

Вера Павловна работала во всех жанрах живописи, кроме, разумеется, тематической картины. Нередко жанры в ее живописи смешиваются. Она любила писать цветы на фоне открытого окна — так в натюрморт входил пейзаж. Портреты часто писались в мастерской на фоне находящихся рядом с моделью картин. И только пейзажи и религиозная живопись сохраняют жанровую целостность.

Портреты художницы очерчивают круг ее семьи и самых близких людей. Эти произведения — не просто фиксация знакомых лиц в той или иной обстановке, не моментальные снимки. Это вневременные образы, образы навсегда. Условность формы в них носит какой-то категорийный характер. Деформации, смещение планов, невероятные цвета, неожиданные срезы лиц краями картины создают ощущение дискретности самого живописного пространства, давно вышедшего за пределы евклидовой геометрии.

Также смещены и возрастные рамки — персонажи, пребывающие в бесконечно протяженном времени мифа, который пишет художница, выглядят, по воле автора, то значительно моложе, то старше своих лет. Так, Георгий Николаевич всегда очень юный, почти мальчик. В его облике проглядывает какая-то незащищенность. Татьяна Глебова, напротив, выглядит старше и умудреннее. В силу той же закономерности в кругу портретов Яновой спокойно сосуществуют живые и мертвые. Рядом с образами сыновей (они, кстати, тоже почти всегда маленькие дети), Владимира Кошелева, ближайшего друга, собственно говоря, члена семьи, портретами приемного сына Михаила Войцеховского,

Владимира Стерлигова, Татьяны и Людмилы Глебовых, Якова Друскина, Александра Арефьева, Роальда Мандельштама и Родиона Гудзенко, — присутствуют изображения умершей еще в 1930-х годах няни художницы Авдотьи Васильевны Сучиной, погибших в блокаду матери Веры Павловны Анны Яновой и художницы Натальи Пономаревой, первой жены Константина Янова. Появляются и вовсе вымышленные образы, как Михаил Кузмин и Юрий Юркун.

В композиции портрета «Г. Н. Траугот с сыновьями» ясно читается образ Ветхозаветной Троицы. Вокруг треугольного столика — в центре — Георгий Николаевич, по бокам два профильных изображения Валерия и Александра. Их беседа безмолвна, их лица — «лики». На столе — канделябр с тремя обгоревшими свечами, чаши для вина. Над их головами полукруг сферы. Лица сыновей затенены, тогда как лицо мужа освещено.

Рама картины, обрезая изображение, теснит, сжимает группу, подчеркивая состояние их какой-то невыразимой объединенности и столь же невыразимого одиночества перед миром. Тонкая психологическая нюансировка образов развивает эту тему, заставляя вновь и вновь, по кругу, вглядываться и вслушиваться в ее полифоническое звучание.

Но не все работы художницы таковы. Яков Друскин очень серьезно рассматривал ее портретную живопись, обвиняя, порой, в излишнем психологизме: «В. П. иногда не видит в человеке образа и подобия Божьего, но чувства, вообще само в человеке, свою волю.

Поэтому иногда, может, и жалеет, может, даже любит, но не уважает. Поэтому же иногда в картинах В. П. есть В. П.» (24).

Так и на самом деле, Вера Павловна не ставила себе цель создавать в портретах агиографии. В ней был и юмор, и ирония, и вполне женское лукавство.

В конце 1940-х годов Трауготы сближаются со Стерлиговыми. С Татьяной Глебовой Вера Павловна близко сошлась во время блокады. Когда Глебова, выйдя замуж за Владимира Стерлигова, вернулась из эвакуации, они втроем — вместе с сестрой, Людмилой Глебовой, переводчицей и консерваторкой, стали часто бывать в доме на Большой Пушкинской, а с 1956 года и в мастерской на Блохина. Вместе с ними в доме появился знакомый Татьяны Глебовой еще по 1920 годам Яков Друскин, обэриут и философ. Часто с ним приходил и его брат Михаил, пианист, профессор консерватории. В доме устраивались концерты. Стерлигов и Глебовы были великолепными знатоками и исполнителями городского романса, народных песен. Оба Друскина великолепно играли на фортепиано.

Помимо этого, в кругу семьи шли просмотры и обсуждения работ Трауготов, проходили интереснейшие дискуссии об искусстве, христианской философии, литературе, научных открытиях (нередко при участии Константина Янова, Всеволода Петрова, Николая Козырева, Владимира Кошелева). Присутствие Якова Друскина, создателя философского метамировоззрения — вестнических интуиций, задавало этим собраниям самую высокую планку. Как правило, эти беседы записывались в памятной тетради семьи. Друскин многое из них фиксировал в своих дневниках. Это были замечательные и плодотворные для всех участников страницы жизни.

Друскин высоко оценивал личность Веры Павловны. «Знание, — писал он, — чтобы быть достоверным, должно быть обосновано тем, что вне знания. Но вне знания — только незнание. Тогда все недостоверно. Чтобы что-либо было достоверным, должен быть истинный человек, у истинного человека чувства нечеловеческие. Христос во всем подобен нам, кроме греха. Но тогда у Него те же чувства, что и у нас, но нечеловеческие. У В. П. чувства нечеловеческие или человеческие? — Иногда человеческие» (25). Он говорил: «Больше всего вестник — это Вера Павловна <...> Веру Павловну вестники наверное никогда не покидают» (26).

На одном из просмотров живописи Владимир Стерлигов на вопрос Александра: «А что такое мама? — ответил четверостишием:

«Тут правдивые обманы
И нездешние каноны

То тюльпаны, как иконы,
То иконы, как тюльпаны» (27).

Евангельский цикл Веры Павловны не замкнут в круг образов канонического православия. Помимо собственных представлений, в нем сказались и искренняя религиозность Михаила Войцеховского, коннотированная его же оригинальной концепцией христианства, и теолого-экзистенциалистское учение Якова Друскина. На работы цикла повлияла и общекультурная традиция христианства, исповедующая нравственные ценности добра и справедливости. Это, возможно, самые сильные произведения в творческом наследии художницы. В образности этих произведений и в их пластическом строе естественно отразилось влияние древнерусского искусства. Последнее было высоко ценимо в семье. Сохранились записи Георгия Траугота о русской иконописи: «Это искусство в течение нескольких веков сохранившее чистоту и преемственность традиций было совершенно свободно от натуралистического иллюзионизма и создавало образ огромной силы и выразительности живописно-пластическими средствами» (28).

Цикл этот стал создаваться рано, в начале войны, и работа над ним продолжалась на протяжении всей жизни художницы. Эти произведения редко содержат в себе безмятежную гармонию. В них сказались «преимущественные константы Веры Павловны: жертва, боль» (29). Основные сюжеты серии: «Богородица с младенцем», «Рождество», «Благовещение», «Бегство в Египет», «Жены-мироносицы у гроба Господня», «Святой Георгий», «Поцелуй Иуды», «Святой Себастьян» — многократно варьируются. Эти произведения отличает стилевое многообразие. Одни близки иконам и древнерусским фрескам, другие исходят из традиций итальянского проторенессанса, третьи написаны широко и свободно в манере XX века.

Полотно «Рождество» пластической цельностью разбеленной гаммы напоминает фреску. Ритмы геометризованных форм, четко разделенных на разноокрашенные зоны, создают в картине динамическое равновесие цветовых плоскостей. Такие понятия, как масса, вес, в Евангельском цикле отсутствуют. Сама живописная структура произведений способствует пониманию, что все здесь — бестелесные духовные сущности.

Гуашь «Богородица с младенцем» вызывает ассоциации с творчеством Натальи Гончаровой и, одновременно, с живописью ренессанса. Здесь удивительное по силе душевное движение. Фигура Богородицы дана в сложном развороте. Уходя, она крепко прижимает к груди Младенца и бросает назад взор, полный скорби и тревоги.

Большое место в цикле занимают изображения, условно названные «Лицами». Скорее всего, это и есть «Вестники» Якова Друскина. Не просто ангелы, а «субстанциальные деятели» (30) — ангелы, святые, — любые существа, пережившие преображение, единичные жители Царства Божия. Эти образы — наиболее радостная, полная просветленного ликования часть Евангельского цикла художницы.

Здесь, пожалуй, следует отметить особенность дарования Веры Павловны. Она, как и Георгий Николаевич, любила все темы и все сюжеты параллельно решать и в масле по холсту, и водяными красками по бумаге.

Но если у него техники четко разделены, то в творчестве Веры Павловны все — живопись. Она почти никогда не пользуется чистой акварелью. Она любит смешивать гуашь с акварелью, добавлять в гуашь красочный пигмент и затем проходить по форме пастельными мелками. Таким образом, красочный слой ее графических листов становится пастозным, моделированным объемными мазками кисти, как и живописные полотна. В этом смысле ее творчество однородно.

Натюрморты и пейзажи в наследии Яновой оказываются довольно близкими жанрами, не только в связи с некоторой размытостью жанровых границ, но и теми формальными и образными задачами, которые она в них решает.

«Цветы» Веры Павловны (а в ее натюрмортах цветы всегда присутствуют) менее всего можно назвать «тихой жизнью» (Stilleben). Это — область эмоций, иногда звучащих под

сурдинку, но чаще — бурных и страстных. Здесь художница полностью отдается на волю стихии «живописания» — творческого вдохновения, когда движения кисти, кажется, не контролируются сознанием, и краски свободно льются на холст. Колористическая гамма, звучная, насыщенная тревожными сочетаниями, выражает тончайшие оттенки душевного состояния автора.

Ее «Лилии», «Цикламены на фоне неба», «Желтые ирисы», «Гюльпаны на фоне окна» — как короткие новеллы о быстротечности человеческой жизни. На одной из встреч в мастерской Владимир Стерлигов описал свои впечатления от «Натюрморта с вечерним окном» художницы, создав экспромтом эссе: «Пронзительное ощущение. Ее сестра «Балерина» Дега. [Освещение] пронзительно тонкое, как это бывает от вечерней зари. Она современна от этого. Бедный, бедный человек. Одиночество. Просто, может, и не выдержит, застрелится в этой гостинице. Пронзительная работа» (31).

Пейзажное наследие Яновой очень велико. В нем есть серии, созданные во время поездок и пребывания в сельских местностях, маленьких городках, вроде Старой Ладogi, Пярну, на Валдае, Ладожском озере, Новгородской и Ленинградской областях. Эти серии интересны и своеобразны, но все они теряются в сравнении с циклом пейзажей Петербурга, города, ставшего главной темой ее жизни и творчества.

Этим работам следует посвятить отдельную выставку и отдельное исследование. Петербург Яновой — это ее жизнь и ее душа, мечты, надежды, горе и любовь. Она не избирает для его пейзажей каких-то особенных мест. Ее картины — это маршруты ее прогулок. Для нее весь город ровен и равен. Пушкинский дом и Большая Пушкарская, Свято-Владимирский собор и дворец Бирона, завод «Вулкан» и церковь Святой Екатерины, Пряжка, Фонтанка, Карповка, Мойка, Екатерининский канал и Большая Нева... Этот словарь городской географии — ее мир.

Вера Павловна создавала свои произведения в мастерской. Во время ежедневных прогулок набрасывала зарисовки в небольших блокнотах. При работе она их использовала, но не буквально, предпочитая исходить из личной творческой рефлексии и логики построения. Потому иногда — не всегда — известные здания на ее полотнах перемещены, конфигурация улиц изменена. Она шла от Сезанна, рассматривая каждое произведение не как список с природы, а как целостную картину мира, «вещь в себе».

Насыщенным цветом, мощным живописным строем, эти пейзажи буквально обрушивают на зрителя свою эмоциональную силу. Ведущую роль здесь играет красный цвет. В богатстве оттенков: от холодного пурпура, от открытого алого — до теплых карминных, от мрачно темных — до светло-розовых, — он протекает через плоскость холстов, структурируя колористическую композицию, придавая полотнам напряженный драматизм.

Тектоника работ исключительно динамична. Пространство то уплощается, то приобретает необъятный размах дальних перспектив. Художница избирает острые ракурсы, применяет высокую точку зрения, как бы из космоса смотрит на нашу маленькую планету. С середины 1940-х годов в ее картинах горизонты — неба, воды начинают круглиться. В теории своего «космизма» Вера Павловна исходит из «Слова о полку Игореве».

Во фразе «Днепр уже за шеломом», слово «шелом» — шлем — она рассматривает как образ именно вот этого купольного закругления горизонта.

В ее работах явственно ощущается имманентность всего всему. Все объекты одухотворены. Дома, мосты, изгибы каналов, гранитные набережные, деревья живут своей таинственностью жизнью, смотрят, разглядывают маленькие фигурки людей. Элемент недосказанности, загадки придает работам особую поэтичность.

Янова предпочитает хмурые ненастные дни. Небесные светила — солнце, луна, предстают над городом в ореоле туч, как грозное око. Небо в ее полотнах нагружено цветом, краской и в живописном смысле не менее материально, чем каменная плоть города. Быстрый бег облаков то усиливает угрюмый вид заводских корпусов, разбег проспектов, величественные купола соборов, то наполняет веселой суетой круговерть каналов, арки мостов, заполняя пространство воды ажурными отражениями.

Она любит писать вечер, ночь, «рыбий жир петербургских ночных фонарей». Встреча с ночью в ее работах всегда тревожно-трепетна.

Эволюция творчества художницы прослеживается непросто. Ее развитие шло ровно, без каких-либо очевидных поворотов. При этом в ее работах с конца 1960-х до середины 1980-х годов в какой-то степени отступает резкость построения, нарастает большая живописность. Эмоциональная составляющая также смягчается, становится более ровной, спокойной и более интимной. Эти черты отличают серию ее картонов, созданную в 1970-х годах. Они, возможно, последний аккорд лучших достижений творчества художницы.

В пейзажах с индустриальными мотивами: «Белый дом», «Две трубы на Карповке», «Кресты», «Дом-утиг на Крюковом канале», «Порт» — еще содержится некоторый оттенок депрессивности, агрессивной отчужденности городской среды от забот «маленького человека». Но эта тема, которая так остро звучала в полотнах предыдущего периода, скрашена в них ясной и целостной декоративностью общего решения.

Тонким индивидуальным переживанием отмечены композиции с изображением узких улочек, переулков и дворов Петроградской стороны. В них снижается горизонт, архитектурные перспективы сокращаются, становятся сомасштабными личной жизни, личной судьбе. «Желтое солнце», «Зимний вечер», «Пейзаж с луной в белом ореоле», «Черная ночь на Гребецкой улице» — в них каждый дом, его стены, окна, крыши, морозящий дождь, снег, круглая луна, — все индивидуально и неповторимо.

Вера Павловна работала до последних дней своей долгой жизни. К сожалению, ее поздние работы — в основном, акварели, погибли во время пожара на пригородной даче.

Молодые Трауготы входили в жизнь, ощущая себя «частью маленького объединения художников, где господствуют свои законы и свои авторитеты. Наше объединение нельзя назвать семьей. Это маленькое, крошечное, но совершенно самостоятельное государство — со своей иерархией ценностей, со своими взглядами, со своей философией. Мы занимаем в нем скромное место, но, тем не менее — неотъемлемая его часть. Мы, Александр и Валерий — являемся мостом между этим государством-объединением и миром» (32).

Рано повзрослевшие, в свои 14–15 лет уже все повидавшие: голод, бомбежки, смерть, — эти дети войны были независимы, решительны и уверены в себе. Они поступают в СХШ при Академии художеств, сначала Александр, затем Валерий. Конкурс был очень большой, но выиграть его детям Трауготов было нетрудно.

Преподавание казалось им мало интересным (хотя нагрузки были большими, требования профессиональными), но зато по настоящему полезным оказалось общение с соучениками. Они ходили в Эрмитаж, в Филармонию, занимались в библиотеках, обменивались новостями из мира искусства. Жажда знаний была просто удивительной.

Научившиеся дома правильно оценивать людей братья, прежде всего, Александр, безошибочно избирают себе товарищей. Ими стали Александр Арефьев, Родион Гудзенко, Рихард Васми, Шолом Шварц и другие художники, которые в конце 1940-х годов создали группу «Круг Арефьева». Там же началась дружба Трауготов с Михаилом Войцеховским, очень образованным, просветленным и не по годам мудрым. Именно он придумал фразу «Орден нищенствующих художников», которое поначалу было применено именно к семье Трауготов, а затем как-то перешло к «арефьевцам» в качестве названия их объединения.

Александр в это объединение формально не вошел, прежде всего, потому, что у него был свой «круг», семья, которую, помимо всего, надо было и охранять. Однако общался с ними тесно (33). Времена были жестокие. В доме бывали только Гудзенко и Арефьев, который позже признавал, что на его творчество большое влияние оказали работы Веры Павловны. И это заметно. Не только у него, но и у других художников его круга. Следует отметить, что была и обратная связь. Старшие Трауготы ценили искусство молодежи. В наследии Яновой есть портреты и Родиона Гудзенко, и Александра Арефьева, и Роальда Мандельштама.

Александр Георгиевич создал несколько серий рисунков, посвященных своим товарищам, и цикл акварелей «В лечебнице» (34).

«Арефьевцы» были радикалами, жили и работали «вне системы». Их творчество даже нельзя назвать продолжением традиций 1920-х годов, настолько там все опосредовано. В своем искусстве, стоящем у истоков советского нонконформизма, они не ниспровергали авторитеты, они переписывали историю отечественного искусства, стирая известные имена. Большую роль в этой группе играл поэт Роальд Мандельштам. «Я зритель ночных беззаконий, // О край, о котором рассказ, // в железных корзинах балконов // скрывались созвездия глаз...» — стихи Роальда, также как поэзия Владимира Кошелева считались в семье Трауготов высшими достижениями русской поэзии середины XX века. Мандельштам с детства был тяжело болен (он умер, не дожив до 29 лет). Александр и Вера Павловна писали его, навещая поэта в его квартире (он жил у Калинкина моста) и в больнице.

Плодотворным для всей семьи оказалось появление в ней Михаила Войцеховского. Религиозный мыслитель и талантливый скульптор, он принес в дом свою чистую христианскую веру и «бодрый дух». В пластике он развивает традиции Паоло Трубецкого и постоянно экспериментирует в области новых материалов и техник и связанных с ними форм. Создает серии скульптур из проволоки, разрабатывает модели резиновых игрушек и выпускает их на организованной им же артели. Михаил конструирует моноцикл — велосипед с одним колесом, на котором надо кататься стоя, и ездит на нем по улицам. Так он изображен на картине Веры Павловны. Вообще, в те годы в семье царит атмосфера особенной любви и братства (35). Он приобщил к этому и младших Трауготов. Александр Георгиевич и сейчас еще иногда ездит по Парижу на моноцикле.

С его легкой руки Александр и Валерий всерьез увлекаются скульптурой. Создают бюсты Владимир Кошелева и Владимир Стерлигова; лепят круглую скульптуру, монументальные эскизы, которые показывают на выставке. В их круглой скульптуре нет той мощной пластики форм, которая отличает работы Войцеховского. В них, скорее, импрессионистичность поверхности, определяющая световоздушную среду, окружающую фигуры. Зато в обобщенных эскизах — динамичная игра тяжеловесных форм. На фарфоровом производстве в начале 1950-х годов братья выпускают статуэтки знаменитых цирковых артистов: «Клоун Карандаш и Клякса» (Михаил Румянцев), «Клоун Олег Попов с петухом», — и фигурки на темы сказок «Буратино» и «Чиполлино». Лепку осуществлял Александр, а расписывал Валерий. По заказу Музея города Александр Георгиевич делает серию работ в пластике малых форм — острохарактерных персонажей Николая Гоголя и Михаила Салтыкова-Щедрина.

Валерий Георгиевич, окончивший СХИШ по скульптурному отделению, в 1955 году поступает на скульптурный факультет Художественного института им. В. И. Сурикова в Москве (в Академию художеств Трауготов не брали). После второго курса переводится в Ленинград в Высшее Художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой (ныне — барона Штиглица), на монументальное отделение.

При всем этом оба Траугота постоянно рисуют. Александр Георгиевич говорит, что они никогда не принимали слово «графика». Их рисунки, обычно исполненные в техника карандаша или туши с акварелью, — живопись. Графика — монохром, а у них всегда все в цвете. Даже черное и белое — тоже цвет. Легкие мазки цвета акцентируют, но не задерживают стремительность линий.

Сюжеты листов Александра — все, что происходит вокруг. Он зарисовывает домашние сцены, концерты, беседы, рассказы, уличные сценки, встречи с товарищами и знакомыми. Его рисунки этих лет — воплощенный бег времени, то, что невозможно и не нужно останавливать. По форме они незатейливы и просты — как доверительный разговор с другом. В них есть определяющая характер дарования художника черта — литературность, которая сказывается не в надуманной повествовательности, а в остро подхваченной фабуле сюжета, каким бы он ни был — будь то событие или просто портрет. В серии зарисовок Александры Щекатихиной-Потоцкой, очень уважаемой и любимой автором художницы, подруги Веры Павловны, каждый лист содержит неповторимый поворот сюжета, всякий раз по-новому раскрывая ее незаурядную личность. Велика в его работах и ироническая составляющая —

без нее мир смотрелся бы невыразимо скучным. В 1954 году Александр создал очень смешные картинки к юмористическому рассказу Владимира Стерлигова «Среди генералов» о посещении им московского родственника.

В 1956 году Стерлигов устраивает у себя квартирную выставку работ Александра. В дневнике Трауготов есть запись: «У нас был Всеволод Николаевич [Петров]. Сказал о выставке рисунков Шурика. Великолепно. Талантливо... Обостряя полемически, скажу еще, что несколько перегружена смысловая суть — литературная. Сперва мне казалось — если в 18 лет (я ошибся в годах) так совершенно, то куда же двигаться дальше...» (36). Валерий в это время увлечен анималистикой. Он чуть ли не каждый день ходит в зоопарк рисовать акварелью животных. Он рисует их замечательно, далеко не каждый художник так владеет анатомией человеческого тела, как Валерий анатомией зверей. Они у него в движении, на бегу, во время кормления, в минутах сна. Эти листы отличаются от работ брата большей строгостью и серьезностью, классической точностью выверенной линии. При этом они столь же легки, артистичны и эмоциональны. «Равнодушное искусство, — писал Валерий, — не искусство. Нигде, мне кажется, бессилие натуралистического метода так характерно не проявляется, как в изображении птиц и зверей. Самые выразительные носители жизни, животные, превращаются в чучела и манекены» (37). Он показал эти листы на выставке в ЛОСХе в 1957 году. Борис Сурис дал им высокую оценку в альманахе «Художники Ленинграда».

В эти же годы они вместе с отцом начинают заниматься книгой. Довольно скоро, после первой книжки-трансформера «686 забавных превращений», решенной в описательной манере 1950-х годов, они вырабатывают свою стилистику книжного оформления. На ней важно остановиться, потому что искусство книжной иллюстрации отличается от станкового рисунка. Если изображение в станковом произведении может иметь сколь угодно большую глубину, то в книге, где главную роль играет тактильно осязаемая двусторонняя страница, иллюстрация не может быть излишне глубокой, не должна «прорывать» книжный лист.

В этом «рисовании на плоскости» обоим Трауготам очень помогли их опыты в скульптуре. Скульптор рисует не так, как художник-график: не от поверхности листа — в глубину, а, напротив, из глубины — к поверхности. Отсюда замечательная пластичность рисунков братьев, чувство формы, объема, которое они могут передать одной лишь линией. При этом в их работах всегда присутствует легкость импровизации, как будто художнику что-то случайно открылось, случайно озарило, то, что никогда больше не повторится.

Ощущение откровения, прикосновения к тайне творчества — особенность, всегда очень волнующая зрителя. Может быть, это и есть то «обаяние произведения искусства», о котором писал их отец.

После гибели отца братья приняли работу над книжным оформлением как часть его духовного завещания и навсегда связали свое творчество с искусством иллюстрации. Придуманый еще при жизни Георгия Николаевича псевдоним «Г. А. В. Трауготы» они сохранили во всех своих совместных произведениях в память об отце. Теперь это делает один Александр Георгиевич.

С книжной иллюстрацией связаны слава и общественное признание творчества Александра и Валерия Трауготов, награды, дипломы, почетные звания. Художники оформили около 400 изданий, вышедших общим тиражом более 80 миллионов экземпляров. Но на данной выставке они не представлены. Здесь показаны только станковые работы художников.

В их произведениях — портреты любимых людей, сцены в мастерских художников, крыши Петербурга, виды российских и европейских городов, набережные Фонтанки и Сены. С 1994 года Александр Георгиевич живет в Париже, но всегда возвращается домой, «в простор меж небом и Невой». Он говорит, что сейчас не видит особой разницы между этими двумя городами — внутренне, какой-то своей душевной сущностью, они очень схожи.

Главное в станковых листах братьев — ритмическая составляющая. Как кто-то сказал, что музыка — это ноты и интервалы между ними, так и в композициях младших Трауготов

важны не только линии и цветовые области, но и свободное пространство между ними — некая недосказанность, открывающая пути зрительской фантазии.

На выставке представлены также керамика и фарфор Трауготов. Они начали заниматься этим еще при жизни отца. Здесь соединяются и пластическое — в лепке ваз, и живописное — в росписи фарфора, дарования авторов. Работа в росписи у них родственна книжной иллюстрации. Хотя приходится решать дополнительную формальную задачу — организовывать рисунок так, чтобы он вписывался в округлую скульптурную форму керамической чашки, тарелки, блюда и вазы.

Синтез искусств в этих произведениях открыл перед художниками новые возможности. Рисунки, идущие по объемной форме, бесконечной и единой, как лента Мебиуса, в своем вращающемся пространстве становятся почти временным видом искусства, как театр и музыка.

Трауготы всегда высоко понимали призвание художника. В дневниках семьи записаны слова Якова Друскина: «Художник <...> — человек, причастный к тайне» (38). Свою избранность, понимаемую как «служение», как ответственность за духовный мир людей, они пронесли, пройдя через тяжкие испытания XX века, в нашу эпоху.

Наталья Звенигородская

Примечания:

1 Траугот А. Г. Записные книжки // Архив А. Г. Траугота.

2 Дневники семьи Трауготов // Архив А. Г. Траугота. С. 127.

3 Георгий Николаевич убрал второе «т» из своей фамилии в начале 1920-х годов.

4 Протокол заседания учредителей «Круга художников». Ленинград. 15 мая 1926. Цит. по: Мусакова О. Н. Общество «Круг художников» / Учебное пособие. СПб, 2007. С. 39.

5 Там же.

6 «Митинг в проулке». 1927. Холст, масло. 183 x 143. ГТГ. Ж-3868.

7 Траугот А. Г. Квартира № 6 // Ничто не забыто: 320 страниц о днях блокады Ленинграда / Сост. Д. Колпакова. СПб: ДЕТГИЗ — Лицей, 2005. С. 115.

8 Траугот А. Г. Записные книжки // Архив А. Г. Траугота.

9 Устрялов Н. В. Судьба Петербурга // Накануне. 1918. № 1. С. 5–6. Цит. по: Исупов К. Г. Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 1. СПб, 1993. С. 71.

10 Траугот А. Г. Квартира № 6 // Ничто не забыто: 320 страниц о днях блокады Ленинграда / Сост. Д. Колпакова. СПб: ДЕТГИЗ — Лицей, 2005. С. 112.

11 Владимир Стерлигов по такому заказу сделал торговую марку водки — бегущего оленя нарисовал Валерий Траугот. Марка до сих пор используется на «Ливизе».

12 Траугот Г. Н. Выступление на дискуссии художников. б\д . ОР ГРМ, ф. 150, е. х. 37, с. 15.

13 Валерий Траугот. О Александре Арефьеве // Герои ленинградской культуры 1950-е – 1980-е // Сост. Л. Скобкина. СПб: «Тетра», 2005. С. 174.

14 Власов В. А. Дневники. ОР ГРМ, ф. 209, е. х. 11. С. 16.

15 Траугот А. Г. Записные книжки // Архив А. Г. Траугота.

16 Там же.

17 Кошелев Владимир Дмитриевич (26.03.1902, Архангельск – 10.05.1953, Ленинград). Поэт. В 1921 году приехал в Петроград. Поступил на учебу одновременно в педагогический институт, консерваторию, в институт истории искусств Зубова. В том же году познакомился с Георгием Трауготом. В 1931 году был репрессирован, отправлен на строительство Беломорканала. В 1938 году вернулся из заключения. При жизни не публиковался. Первый

- сборник его стихов с иллюстрациями Александра Траугота вышел в 2003 году (Кошелев В. Д. Ветер за окном. СПб: «Агат», 2003).
- 18 Траугот А. Г. Записные книжки // Архив А. Г. Траугота.
- 19 Траугот Г. Н. Выступление на вечере воспоминаний, посвященных памяти художника В. В. Пакулина. 19 июня 1959 г. Стенограмма. С. 31, 32. ЛОСХ, секция живописи. ОР ГРМ, ф. 216, е. х. 9, с. 23. Опубл.: Мочалов Л. В. Пейзажи В. В. Пакулина. Л.: «Художник РСФСР», 1971. С. 32.
- 20 Траугот Г. Н. Выступление на дискуссии художников. Без даты. ОР ГРМ, ф. 150, е. х. 37, с. 15.
- 21 Стерлигов В. В. 24 января 1957 г. Дневники семьи Трауготов // Архив А. Г. Траугота. С. 55.
- 22 Цит. по: Стерлигов В. В. О Возвышенном (Вера Янова) // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда. LA (USA), 2010. № 16. Ч. 1. С. 270.
- 23 Цит. по: Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда. LA (USA), 2010. № 16. Ч. 1. С. 370.
- 24 Друскин Я. С. Дневники / Сост., подгот. текста, примеч. Л. С. Друскиной. СПб: Академический проект, 1999. С. 463.
- 25 Там же. С. 463.
- 26 Друскин Я. С. 25 февраля 1956. Дневник семьи Трауготов // Архив А. Г. Траугота. С. 16–17.
- 27 Это стихотворение в литературе опубликовано в разных вариантах. Данный вариант взят из Дневников семьи Трауготов. Записан рукой Г. Н. Траугота и датирован 19.06.1956. Дневники семьи Трауготов // Архив А. Г. Траугота. С. 42.
- 28 Траугот Г. Н. Записная книжка 2 // Архив А. Г. Траугота.
- 29 Друскин Я. С. Дневники / Сост., подгот. текста, примеч. Л. С. Друскиной. СПб: Академический проект, 1999. С. 412.
- 30 Лосский Н. О. Мир как органическое целое // Лосский Н. О. Избранное. М.: «Правда», 1991. С. 380.
- 31 Стерлигов В. В. 24 января 1957. Дневники семьи Трауготов. Записано рукой Г. Н. Траугота // Архив А. Г. Траугота. С. 55.
- 32 Траугот А. Г., Траугот В. Г. Глубина сокрыта (Записали Н. Назаревская и Л. Кудрявцева) // Детская литература. 1992. № 10. С. 64.
- 33 Александр Георгиевич общался с ними на протяжении всей их жизни. Принимал то более, то менее активное участие в их судьбах. С помощью тети, Наталии Трауготт, устраивал многих в психиатрическую лечебницу — прятал от репрессий. Арефьев звонил ему из Парижа незадолго до смерти. Гудзенко после заключения был принят в семье как родной, впрочем, для «узников совести» дом Трауготов всегда был открыт.
- 34 Некоторые из них находятся в собрании ГРМ.
- 35 Эта атмосфера рождала, порой, настоящие чудеса. Год назад [в 2011 году. —Н. З.] в мастерской раздался звонок. В дверях появился немолодой мужчина с бритой головой в окружении двух таких же бритых девушек. Он сказал: «Я Антон». Александр Траугот с Михаилом Войцеховским узнали подростка, который когда-то на улице принялся кататься на велосипеде вокруг Михаила с каким-то гибельным отчаянием. Михаил с ним заговорил, и тот поведал ему печальную историю своей жизни. Антон несколько раз появлялся в доме, а потом Михаил подарил ему моноцикл. Да не какой-нибудь, а настоящий, цирковой, который, в свою очередь, был подарен ему одним старым цирковым артистом. Потом Антон исчез. И вот теперь он сидит в мастерской и рассказывает, что этот подарок изменил всю его жизнь, он давно уже артист, у него своя труппа, а недавно он сыграл в фильме Александра Сокурова роль Мефистофиля. Уходя, сказал: «А фамилия моя — Адашинский».
- 36 Дневники семьи Траугот. 10 июня 1956 // Архив А. Г. Траугота. С. 39

37 Траугот В.Г. Изображения животных. Доклад, прочитанный на студентческой конференции в Институте им. В.И. Сурикова. 1956. ОР ГРМ, ф. 195, ед. хр. 19, стр. 18

38 Друскин Я.С. Дневники семьи Траугот// Архив А.Г. Траугота. С. 26