

С. А. Минаков

ДОСТОЕВСКИЙ В ГРАВЮРАХ СТАНИСЛАВА КОСЕНКОВА

I

Восемь лет назад^{*} трагически ушел из жизни Заслуженный художник России Станислав Степанович Косенков — известный график, снискавший себе европейскую славу и как станковист, и как книжный иллюстратор, работы которого находятся почти в трех десятках музеев, галерей и собраний мира.

Восемь лет жизни без Косенкова не отдалили и не уменьшили его значения. Напротив. Наибольшей «силы присутствия» он достиг впоследствии. 11 октября 2001 г., приуроченная ко дню 60-летия выдающегося мастера, в Белгороде прошла Международная научная конференция «Художественная культура провинции», на которой были высоко отмечены достижения Станислава Косенкова в книжной графике и, прежде всего, в иллюстрировании произведений Федора Достоевского.

Можно смело сказать, что именно с Достоевского и начался Косенков как художник, поскольку первые работы (шесть листов и шесть заставок) к роману «Преступление и наказание» он сделал в 1969 г., 28-летним выпускником Харьковского художественно-промышленного института, тогда уже — преподавателем худграфа Орловского пединститута. Линогравюры были вырезаны по заказу Центрально-Черноземного книжного издательства (Воронеж).

Косенков признавался, что до этой работы он романа не читал, и первое же прочтение буквально взорвало его изнутри, решительным обра-

^{*} Статья завершена в ноябре 2001 г. — *Ред.*

зом изменив внутренний мир — и личностный, и художественный. Конечно же, Косенков — не первый и не последний, с кем подобные претворения и превращения происходили под действием колоссальной нравственной, страдательной и сострадательной мощи великого русского писателя. Однако в данном случае имело место то удивительное, глубинное «попадание», которое спровоцировало незаурядную духовно-художественную работу, — возможно, ставшую вровень самому источнику.

Достоевский остался в творческой судьбе Косенкова наиболее близким, а потому — одним из наиболее определяющих, сущностных художественных миров.

Из дневника С. Косенкова, 5. 01. 78 г.:

«Господи! Достоевский! Какое он наслаждение мне доставляет каждой своей фразой, словом, буквой даже! Он — мой или я — его, до мозга костей... Как страшно иногда вдруг увидеть себя, так страшно погружаться в Достоевского...»

Окончание заказной работы не исчерпало всего «взорванного» художественного объема, породившего целый (и цельный) ряд замыслов. А потому — Косенков продолжал создавать гравюры к «Преступлению и наказанию» на протяжении нескольких лет (в 1971 г. — восемь гравюр, а в 1972 — еще 15!), не отпускаемый огромным полем притяжения нравственно-философской проблематики романа. За этот период было создано почти три десятка линогравюр, лучшие из которых на международных выставках книжного искусства дважды удостаивались золотых медалей — на ИБА-71 в Лейпциге и на Биеннале прикладной графики и иллюстрации в Брно, в 1976 г., — и, собственно, и сделали графика европейски знаменитым, поставив косенковскую «достоевскиану» в ряд с лучшими «достоевскими» работами русских графиков — Фаворского, Горяева, Шмаринова и других.

Следующее активное «включение в Достоевского» состоялось у Косенкова в начале 1980-х гг., по предложению того же издательства. Художник вырезал два цикла черно-белых линогравюр — к «Бедным людям» и к «Игроку», хотя о «Бедных людях» мыслил и раньше.

С конца 1970-х до конца 1980-х гг. Косенков сделал еще три «плывущих, зыбких» офорта (особым образом раскрашенных) — к «Двойнику» (сентябрь 1979) и до десятка портретов писателя (некоторые были созданы для книг Игоря Волгина, специально обратившегося к Косенкову с такой просьбой). В нескольких портретных листах писатель помещен в одно пространство с персонажами, а в фоновом ряду каждого портрета проступает образ «главной» книги, над которой прозаик работал в то время.

Портреты так и названы: «Достоевский. Братья Карамазовы», «Достоевский. Преступление и наказание», «Дневник писателя. Кроткая». Есть еще портрет Федора Михайловича на фоне Дрездена — для оборота авантитула к «Игроку», есть до сих пор не обнародованные портреты Достоевского, выполненные углем и сангиной (хранятся в Белгородском музее-мастерской Станислава Косенкова).



С. Косенков. Илл. к роману «Преступление и наказание». «Приезд Матери и Дуни», 1970

II

Сначала Косенкову привелось «прикоснуться» к одной из признанных вершин литературы, одному из наиболее читаемых и почитаемых в мире русских романов — «Преступлению и наказанию».

Вопрос, как рассказывал Косенков, стоял для молодого художника весьма остро: состоятелен ли он сам как художническая личность, способная высказаться адекватно первоисточнику, то есть с равновеликой силой? Один лист серии так и озаглавлен: «Вошь я или право имею?» Один из оттисков этого листа, хранящийся в архиве музея-мастерской С. Косенкова в Белгороде, подписан следующим образом: «Вошь я или человек?» То есть сложная нравственно-личностная проблематика романа была принята Косенковым как крайне насущная, актуальная, требующая разрешения — со всем возможным трагизмом, который был весьма присущ Косенкову как личности — в любых жизненных ипостасях, начиная с бытовой.

В этой работе сразу сформировалось, обозначилось и главное кредо Косенкова-иллюстратора: не буквальное, подробно-описательное следование за сюжетом, не повторение — эхом — цитат вослед писателю, а экспрессивное дораскрытие духовных объемов источника. Расширение — без отсебятины.

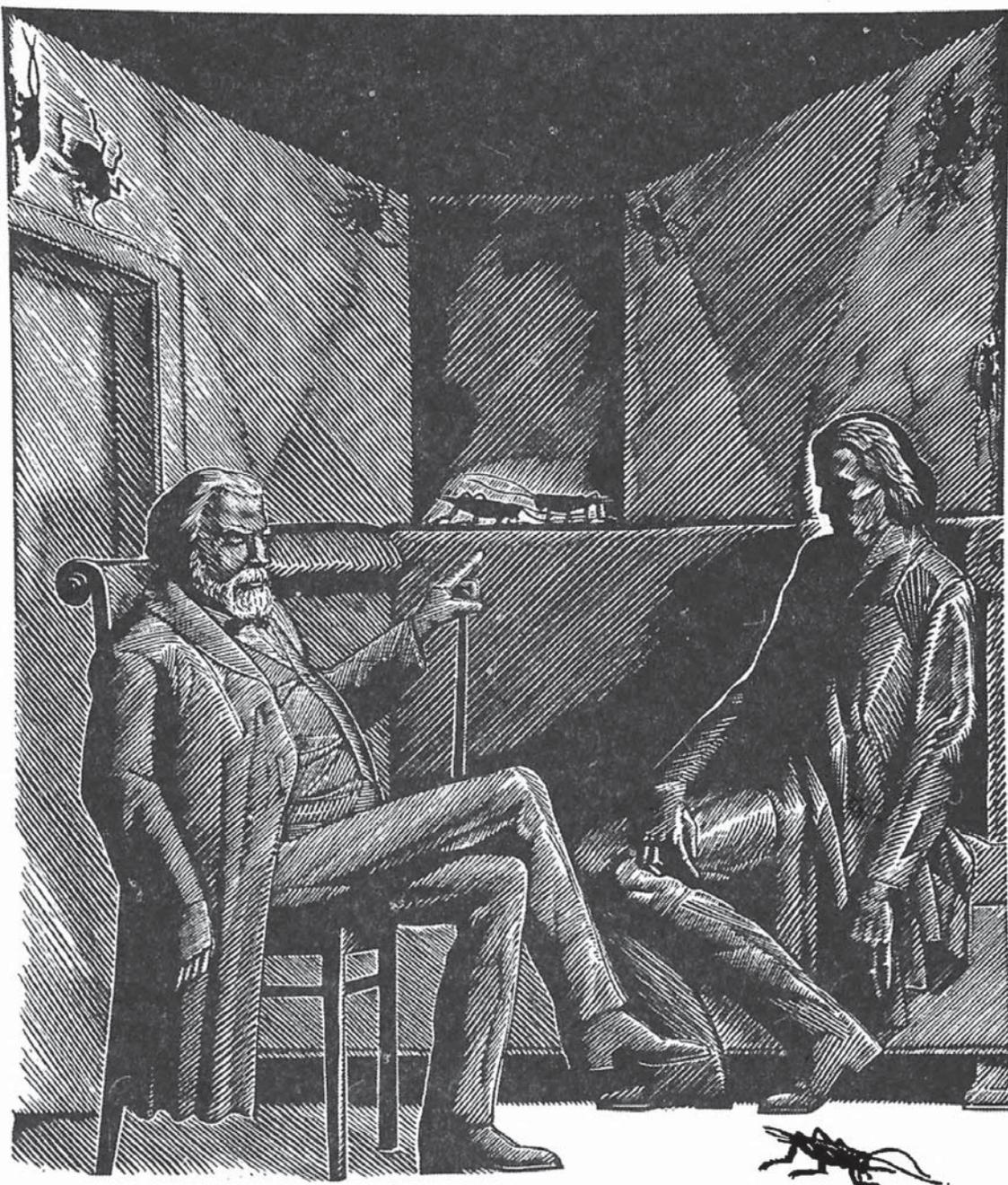
Листы серии черно-белых линогравюр к роману «Преступление и наказание» — это как бы срезы состояний главного героя, стоп-кадры мучительных движений его внутреннего мира. Философская, психологическая и пластическая сложность для художника заключались в том, что необходимо было на двухмерной плоскости осуществить проекции «многомерного, неевклидова пространства Достоевского», с его нравственно-философскими, эмоционально-логическими измерениями.

Драматизм внутренней борьбы Раскольников Косенков воссоздает столкновением длин, плоскостей, контрастных объемов, падающими осями, перетеканием черного в белый, негатива в позитив. Внутренний объем гравюры всегда выплескивается за пределы черного абриса, не удерживается в рамках, как бы провоцируя ощущение надрыва, разлома.

Длинная (высокая), непропорциональная фигура Раскольника — всегда ключевая в листе, эмоциональный, психологический центр композиции. Центр — акцентный, с отрицательным знаком: фигура каждый раз «выпадает» из листа либо отсекается, «прорывает» его, отторгается окружающим миром.

Из дневника С. Косенкова, 5. 01. 78 г.:

«Раскольников все время находится в конфликте со средой (пространством), он всегда противопоставлен окружению. Если нет конфликта со средой, то конфликт находится внутри, в самом Раскольнике. Иногда пространство врывается в самого Раскольника, но и это не приносит гармонии: оно разрывает его, растворяет и разрушает. Только некоторые мгновения он чувствует эту гармонию, а потом живет этим мгновением, которое тоже вырывает его из окружения...»



С. Косенков. Илл. к роману «Преступление и наказание». «Свидригайлов у Раскольникова» («Разговор о будущем»), 1970

В листе «Приезд матери и сестры», имеющем у Косенкова четыре (!) версии, в последней попытке наконец-то достигнут требуемый «крен»: вертикальная, тонкая и наклонная фигура Раскольниковова отсечена белым (топороподобным?) клином от остальных персонажей сцены, а в плечо Родиона — символом страдания и, быть может, дальнейшего покаяния и обретения — вонзается узкая черная крестовина окна — прямым отсылком, скажем, к каноническим иконным изображениям креста у Иоанна Крестителя.

Удивительно, что практически в каждом листе Косенков совершает пластические, образные открытия.

Всегда в пространстве гравюры присутствует опорная — реалистическая или сюрреалистическая — деталь, как, например, гоголевско-фаворско-бунюэлевские сверчки, пауки и тараканы в «Разговоре о будущем» Свидригайлова и Раскольниковова. Косенков, график экспрессивный, был обречен на абсолютизацию детали, на ее кинематографичность, что ли, на ее введение в поле зрительского восприятия почти под увеличительным стеклом, что уже само по себе лишает деталь утилитарно-прикладного значения, придает ей «внебытовой», надмирный характер, превращая прямо в символ.

Например, носки, сохнувшие на веревке, пересекающей весь лист «Бред Раскольниковова».

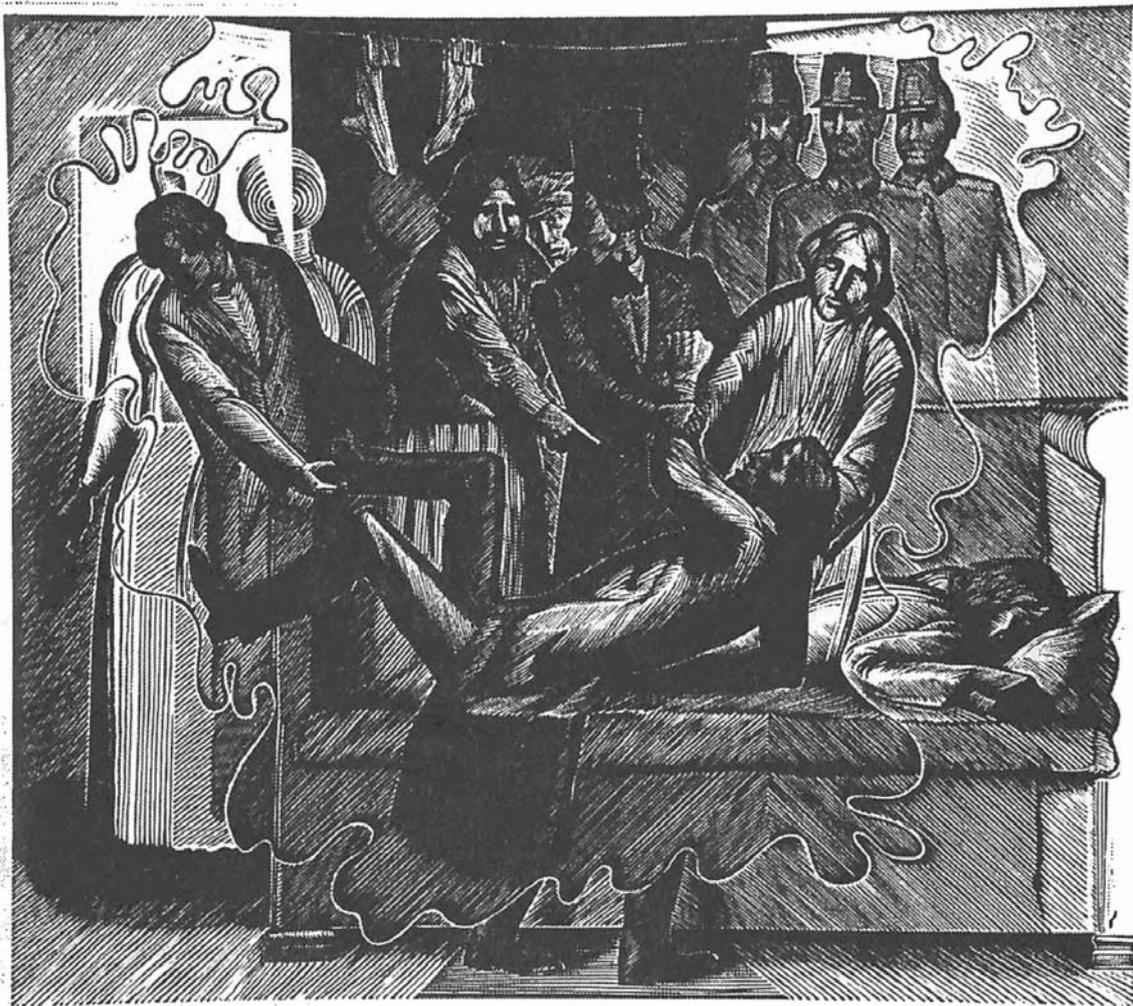
Или — ноги убиенной, виднеющиеся в дверном проеме соседней комнаты («Перед дверьми»).

Черные нити от черных рук скрытого кукловода — в листе «Убийство. Марионетка» — говорят о том, что это — руки либо самого дьявола, либо эго Родиона Раскольниковова, что в данном контексте суть одно и то же.

В листе «Крушение идеи Раскольниковова» — это рушащиеся плоскости улиц и неба вокруг надломленной фигуры героя, руки которого вскинуты к лицу. А сзади — разваливающиеся пьедесталы, с которых падают безликие болванки голов «великого человека», свергающиеся «наполеоны», преступившие в себе человеческое.

В сцене «черной» исповеди, вершины катарсиса (лист «У Сони») — это тень девушки (со свято-мученическим нимбом!), симметрично-увеличенно повторяющая очертания Богоматери, образок которой — в углу, над Соней Мармеладовой.

Несколько раз Косенков использует образ фигуры главного героя, раздваивающейся на противосущности. Однажды («На улице») — это отделившаяся тень, уходящая в сторону, противоположную движению персонажа, в другой раз («Вошь я или право имею?») — согбенный Родион, отпрянув в анфилады комнат, пытается сам отторгнуть свою страшную тень, сиречь беса, и лишь его черная левая рука все еще соединяет два в одно. В такой подаче мне первотолчком видится переключка с гравюрами Стасиса Красаускаса (прежде всего «Бегство от себя», 1971), почитаемого Косенковым литовского тезки, даже совпадающего с ним в инициалах.



С. Косенков. Илл. к роману «Преступление и наказание». «Бред Раскольникова», 1971

В связи с темой двоения вспомним статью Достоевского, написанную на смерть Некрасова: «Некрасов есть русский исторический тип, один из крупных примеров того, до каких противоречий и до каких раздвоений, в области нравственной и в области убеждений, может доходить русский человек в наше печальное, переходное время» (26; 126).

В косенковском цикле част образ именно «раскола» (идуший, конечно же, от фамилии персонажа) — на два мира, на две картины: черная трещина в толпе («Сон Раскольников»), за взмахом топора рассекшая для героя романа мир на «до» и «после». Тут дана фактически полная симметрия, произросшая из двуединого существа: поворот налево — мужик, забивающий лошадку, а направо — Родион с вознесенным топором...

Кстати, особь статья в этих гравюрах есть собственно орудие убийства — топор, превращенный Косенковым разнообразными проникающими приемами прямо в символ *жребия*.

Этот символ взаимного мученичества — преступника и жертвы — страшен, умонепостижим. А между тем именно он для данной, конкретной заплутавшей личности (а, значит, и для многих) становится *камнем преткновенным*, лишь превозмогши который можно прийти к далекому, предблагодатному, быть может, состоянию, которое писатель (прозревавший в страдании Распятая, безусловно, не казнь, а искупительную жертву), затеплил в конце своего сочинения во фразе: «Под подушкой его (Раскольников — С. М.) лежало Евангелие».

III

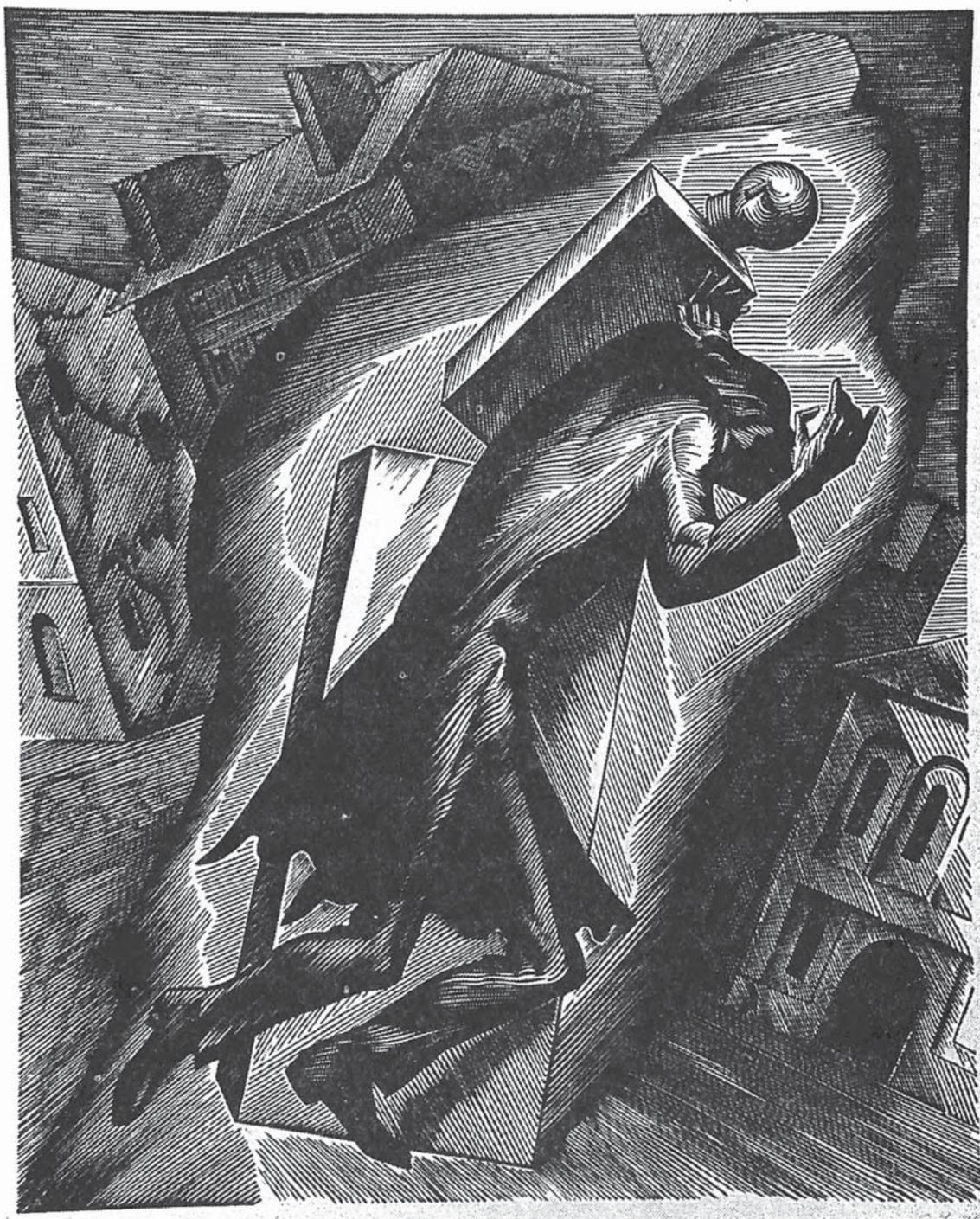
Небольшой роман «Бедные люди», написанный 23-летним Достоевским, попал в работу уже опытного, «осведомленного» о более позднем Достоевском Косенкова-иллюстратора.

Точнее, работал Косенков над иллюстрированием двух сочинений писателя. В пару на сей раз издателями был предложен «Игрок». Объединенные одной обложкой, два цикла, тем не менее, разнятся, и эти отличия — органичное следствие стилистической разницы первоисточников.

Цикл к «Бедным людям» мне представляется значительно более цельным и совершенным, чем гравюры к «Игроку». Однако именно к «Игроку» (быть может, в этом как раз есть закон) Косенков сделал максимальное количество дневниковых записей.

Из дневника С. Косенкова, 17. 05. 80 г.:

«Выигрыш — это победа, конец, проигрыш — это надежда. Парадоксально, но для А. И. это так, потому <что> он Игрок... Радость жизни, любовь, счастье, житейский успех — ничтожно мало для него. Игра в жизнь, зависящая от случайностей, глупых ситуаций, капризов и настроений — ничто по сравнению со всевластностью интуиции. И для него нет ничего выше власти над этим случаем, который не случаен для истинного Игрока, а он — Игрок истинный. Это — выше власти полководца и правителя, это — высочайший риск и высочайшее наслаждение, это — власть над временем и пространством, и в этом нет человеческого унижения ни выигравшего, ни проигравшего — ИБО ЭТО ИГРА.



С. Косенков. Илл. к роману «Преступление и наказание». Шмуцтитул к Эпилогу («Крушение идеи Раскольникова»), 1971

Нет пользы выигравшему — он проматывает эти деньги без пользы для себя и человечества; нет трагедии и для проигравшего — трагедия для него случилась раньше, когда он питал надежду на легкий выигрыш (для собственной корысти, а не на благо человечества). Все игроки — вне духовной жизни человечества, они — рабы и жертвы обстоятельств, духовной лености и жизненной несостоятельности.

Незавершенность идеи Игрока не является незавершенностью замысла автора, это — осознанно открытый вопрос поиска пути, ценностей духовных в жизни, который никогда не решался материальным выигрышем. Игрок согласен быть лакеем в жизни, но свободным в поиске. Чего?

Это уж пусть решает читатель. В романе все, кроме Игрока, — люди, решающие одну узкую, бытовую и практическую проблему, и все так или иначе решают ее (кроме, разве что, Полины). Автор утверждает, что любую практическую проблему можно решить материально и физически, но не нравственно.

Какое же пластическое решение этой идеи?

В жизни все играют на него, Игрока: Полина, бабуленька, Блани; так же зависят от него генерал, де Грие и даже м-р Астлей. Он же — зависит только от игры, от рулетки. Он, Игрок, — весь в себе, ситуация — вокруг него (не в нем), в нем — воплощение всех ситуаций, всех действующих лиц, он — олицетворение выигрыша, потому не раскрыт (черный силуэт). Литературно — да! Концептуально — да! Пластически — нет! В то же время он раскрывается не в спорах, не в ситуации, а в одержимости. Как выразить одержимость визуально — вот в чем дело!»

11. 11. 82 г.:

«В чем суть «Игрока»?

Это не просто неудавшийся человек или еще не оформившийся, или на распутье. И не просто — не знающий, куда приложить свои силы, ум и волю, или неспособный любить, или бесшабашный забулдыга. Это — протест против мира, в котором нет истинных ценностей, абсолютных для него. Он страстно ищет, но он слишком широк для ограничения на одной узкой идее, игра для него — не выигрыш для успокоения, не исход и даже не страсть; риск — тоже для него ничто.

Игра — это самозабвение в случае, удача (выигрыш) — ничтожный эпизод, как ничтожен и проигрыш.

Игра — это концентрация жизни, ИЛИ-ИЛИ, но никогда не выход.

Он не играет на выигрыш, мелко и корыстно. В Игре он и Бог, и ничтожество, он и всё, он и ничто. И это для него — ВСЁ. В жизни у него достало бы ума и воли «выиграть», но для него, как для чисто русского человека, это слишком мало и унижительно. На первый взгляд, это — человек (герой) без идеи, но это не так: он поглощен идеей презрения к деньгам, он... против поклонения золотому тельцу и зависимости от него.

Это — до крайности русский тип».



С. Косенков. Илл. к роману «Преступление и наказание».
«Сон Раскольникова», 1970

7. 01. 83 г.:

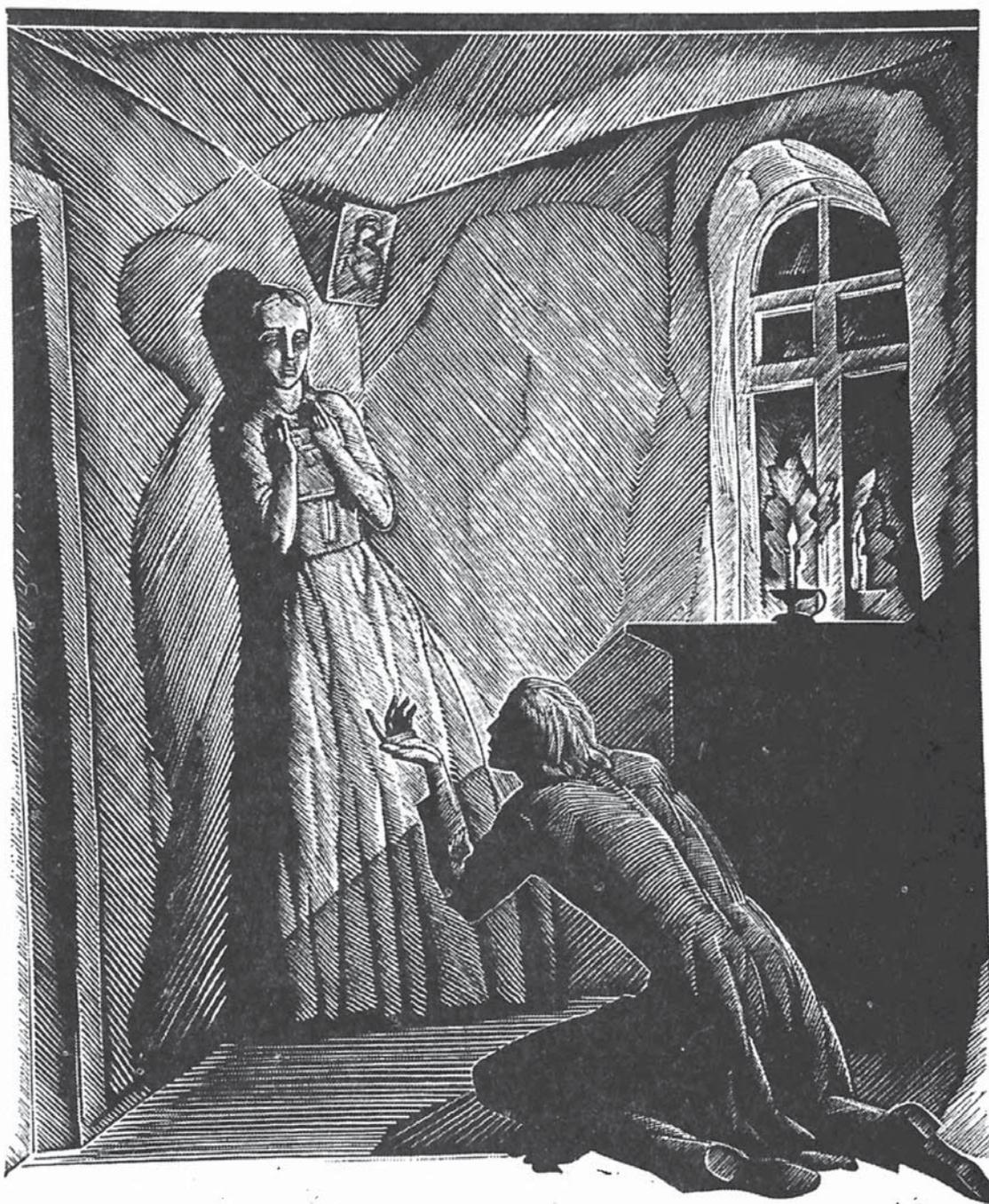
«Господи, наконец—то приступил к резьбе! Перевел на линолеум 3 сюжета. 6 гравюр для меня, как всегда, мало. Хотя основная линия «Игрока» выражена чисто сюжетно, но для полного раскрытия «ада игры» недостает минимум 2-х сюжетов: «Бабушка играет» и «Выигрыш». Ну а для более стройного ритмического ряда нужен был бы сюжет с баронессой. Да еще не мешало бы представить все «общество на водах» — свиту генерала, но для этого нужен разворот... На фронтиспис пойдет портрет Достоевского (1861 г. — фото). Он решителен и энергичен, полон замыслов и надежд; неволя, каторга — позади, он снова может писать, говорить, издавать... он может быть услышан. «Слово — великое дело», — говорит весь его вид. И в контраст этой ясности и классической статичности (в арке) Ф. М. — дробные, мелкие, хаотичные гравюры «Игрока», который везде — не в своей тарелке, везде не в себе, даже в игре он — не в игре. Ему чужда сама жизнь, любое разумное действие. В нем как бы умерла не родившаяся еще идея. Он и сам не замечает, что в нем — застывшая, умершая идея. Среди игроков он тоже не находит себе ни места, ни способа, ни метода игры.

Он — игрок в жизни, и сам не понимает этого, игрок — не на выигрыш, а игрок ради самого процесса, и в этом — порочность его игры. Это порочный круг: процесс игры ради процесса игры, но без выигрыша процесс не может быть продолжен, и выигрыш является лишь возможностью продолжения того же процесса. Это, в конце концов, приводит к какому-то тупому вожделению вожделения...и так без конца. (Словесная фигура «вожделение вожделения» означает здесь и высшую степень — аналогично библейской «Песни песней» — С. М.)

И это становится ясным только через портрет Достоевского. Я не хочу проводить здесь «автобиографическую» аналогию: Достоевский—Игрок. Этому противоречит весь облик и характер героя, хотя он, при всей своей инертности действия, вызывает симпатию своими наблюдениями и высказываниями, и это, во многом, — мысли и наблюдения самого Достоевского (см. «Зимние заметки о летних впечатлениях»), но игра самого Достоевского и его любовь к А. Суловой носят абсолютно несхожий характер (с персонажем — С. М.). И поэтому видеть в Игроке (Ал. Ив.) самого Достоевского было бы грубой ошибкой, ложью.

И все же «ад» игры надо как-то усилить...»

Вряд ли кто так скрупулезно описывал сам процесс вживания в плоть иллюстрируемой ткани, как это сделал С. Косенков. Надо заметить, что в тот период он был нездоров, находился в больнице, и хотя ему главврач предоставил для работы отдельное помещение, обстоятельства не могли не сказаться на характере труда. Во многом лишенный привычных орудий, художник прибег и к письменной форме фиксации своих впечатлений.



С. Косенков. Илл. к роману «Преступление и наказание».
«Раскольников у Сони», 1970

IV

Если для «Игрока» форма строго-замкнута, прямоугольна, то у гравюр к «Бедным людям» края «плаваются», «текут»: Они — живые. Здесь черный абрис гравюры — строг, прямоголен, задает героям жесткие, порой невыносимые «жизненные ограничения», но внутри — всегда существует внутренняя подлинная рамка, страдательная — «дышащая», словно край читано-перечитанной странички письма. Сознательно или нет, Косенков не смог в величине гравюр отойти от натурального размера письменного листа.

Из дневника С. Косенкова, 13. 03. 83 г.:

«Закончил уже 5 гравюр к «Бедным людям». Напряжение в гравюрах адское, состояние трагизма и безысходности — беспредельное. Тяжело не просто зрительно смотреть на них душе, а и глазам больно. Перевожу на доску пьяного Макара, спящего на лестнице. Это — апофеоз падения. И на очереди — «Пуговица», «Макар и Горшков», и обязательно надо — «Макар с Варенькой. Молитва». Это тоже апофеоз — его святой любви.»

Но прежде было написано еще вот что.

28. 12. 82 г.:

«Достоевский не знает пьянства, не знает изнутри. Он знает «Игрока». Он знает пьянство от бессилия, но не знает пьянства от ума. А это — выход. Не общий, а частный. Он его не показывает. Пьянство — не самоцель, пьянство — выход, вместо самоубийства. Это не панацея — это выход личный в каждом случае и общий (в социальном) из-за его распространенности.»

Так мог сказать только человек, на самом деле знавший «пьянство изнутри», которого алкоголь через 11 лет после этой записи привел к гибели, как и многих «Левшей» земли русской.

Выдох: «бедные люди!» — в каждом листе этого цикла. В жалкой фигуре «старого, неученого человека» (46-и лет!) Девушкина, в его шинелишке и смятых сапогах, в утлости жилища, полоске лунного света в окне. Бедные люди! Но какой чистоты белый давит на лысину Макара, но какая слезища катится из глаза героя (лист «Девушкин с письмом»)! Свидетельствую: в первоначальном варианте этот белый был существенно более велик по площади и Косенков, сочтя его избыточным, ввел острую нервическую штриховку. Здесь активно «работает» и образ огромной, непропорциональной руки Девушкина, удерживающей послание Вари Доброселовой — «ангельчика» и «ясочки». Эта рука происходит, думается, от знаменитой Кете Кольвиц, которую Косенков называл в ряду своих «вертикальных» учителей.

Бедные люди! Но, как пишет Девушкин, «у меня кусок хлеба есть свой; правда, простой кусок хлеба, подчас даже черствый; но он есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый...»

Два заглавных героя романа (интересно, почему у них одинаковые отчества?) ни разу не встречаются друг с другом перед глазами читателя.

Так оказалась построена их жизнь, что кажется — они никогда и не виделись вовсе! Это очень тонко заметил и Косенков, на шмуцтитуле одномерно изобразив Варвару Алексеевну — во дворе, анфас, а Макара Алексеевича — почти уже скрывшимся за дверью черного хода. Мы видим, прежде всего, только затылок да хлястик.

Тем не менее, в дневнике есть такая запись (2. 02. 83 г.):

«...Надо сделать еще один эскиз (и гравюру, естественно)... — Макара и Вареньку вместе; Макара — в молитвенной позе, как святые у Сурбарана. Записывать некогда, жизнь и здесь проходит мимо меня. Людей не рисую, не изучаю характеры и типы лиц. Правда, с жадностью наблюдаю Андрея Васильевича из 2-й палаты, старика 60-ти лет, очень уж напоминает мне Макара Деушкина. Поза, плечи, голова, костюм — так прямо из Достоевского...»

Косенков все-таки помещает главных героев в единое пространство замкнутой комнаты, повторяя свой собственный сюжет «Раскольников у Сони», который здесь, в новом воплощении, к «Бедным людям» — почти полнозвучно рифмуется с предшественником: двое в комнате, он — на коленях пред ней, а в углу, над ними, — икона Богородицы. Но Родион нервически, вывернуто вздымает руки к Мармеладовой, отпрянувшей от ужаса его исповеди; а Макар — благоговейно молитвен у ног статично-вертикальной Вари, держащей в руках свечу.

«У нас чижики так и мрут!» — пишет Вареньке Деушкин о «благо-растворении воздухов» в квартире, где он снимает комнатушку. А у Косенкова мы видим никчемную, пустую птичью клетку под потолком общего коридора и понимаем, что от «затхлости и кислоты» этой жизни мрут, в общем-то, не только чижики. Что и подтверждает гравюра с нелепым стариком Покровским, роняющим в грязь книги и бегущим за «хорошеньким гробиком» (неоднократный, кочующий образ у Достоевского) сына-студента.

В листе «Пуговица» Косенков «двойниково» являет нам двух Деушкиных. Физическое тело, в стыде и унижении ищущее оторвавшуюся от мундира пуговицу — на полу, у ног «его превосходительства». И трепещущую от робости душу Макара, смертельно белеющую в проеме казенного зеркала — поникшую, обвисшую. «Вся репутация потеряна, весь человек пропал!»

А бедности, которая есть грех, как утверждает Макар, оказывается, нет предела! То есть по сравнению с «бедным человеком» Деушкиным находится еще более несчастный — исключенный со службы чиновник Горшков. «Такой седенький, маленький... в таком засаленном, в таком истертом платье, что больно смотреть; куда хуже моего!.. Бедны-то они, бедны — Господи, Бог мой!» И если косенковский «бедный Макар» в одиночестве комнатушки (а в его окне виднеется махоньким штришком светящееся окошко Вареньки) сидит в шинели на кровати, скрючась в жуткую «скрепку» и облепив голову ладонями, то в листе «Деушкин и Горшков» он выглядит более-менее возвышенно. И ясной становится

более поздняя, «прутковская» сентенция о том, что нет такой бездны, которую не превзошла бы еще большая.

Но Косенков верит, что Господь простит грехи бедных людей «в это грустное время: ропот, либеральные мысли, дебош и азарт», что Господь спасет их — «добрых, незлобивых, ко вреду ближнего неспособных и благодать Господню, в природе являемую, разумеющих».

Из дневника С. Косенкова, 17. 03. 83 г.:

«...«Игрок» для меня погас после «Бедных людей». Но боюсь горячих суждений. Дело сделано быстро, честно, остро и без халтуры. «Бедные люди» ведь были продуманы еще в 77-м году, но заново, без единого старого эскиза сделаны практически 18 работ, включая обложку и портрет, за 40 дней...»

8. 04. 83 г.:

«Сейчас натолкнулся на статью В.Владимирцева о фольклорно-этнографических мотивах в романе «Бедные люди». У меня все перевернулось! Несмотря на мою пристрастную любовь к этому гениально-человеческому роману (самому человеческому из того, что я знаю), все, о чем говорит автор, весь этот подспудный слой, состоящий только из 150 профессий (!!!), упоминаемых в письмах, вдруг из подсознания вошел в мое сознание ясным и материализованным. И он (роман) из диалогического (какое лобовое восприятие!) стал для меня полифоничным, я нутром почувствовал его истинную (всеобщую) социальность, а не (частное) «самособой».

...И это новое открытие новых своих возможностей дает новые ходы для новых тем и интонаций в трактовке всего идейно-образного смысла «Бедных людей».

Сделать бы десяток-другой иллюстраций к «Бедному Макару»!»

На самом же деле Косенков — и до, и впоследствии — многократно делал «иллюстрации» и к романам «бедным Макарам», «Левшам», «одним бабам», «однородным Голованам», и к реальным, живым «Колям-Маням» из нынешних русских деревень. Ибо в этом была его основная человеческая и художническая боль.

V

Именно эта, крайне важная, общность Косенкова и Достоевского высвечивает корневое единство двух художников: идея «возвращения к почве, к «народной правде», в конечном счете — ко Христу, потому что «...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было б, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы остаться со Христом, нежели с истиной» (28₁; 176).

Сын сельской учительницы и крестьянина, носивший в глубине характера, «в глубоком слое русской души» «религию земли» (Н. Бердяев), последние две трети жизни проживший в городе, Станислав Косенков так же, как и Достоевский, полагал, что цивилизация есть прямо переходное, про-

межличностное состояние человечества. Он обрелся очень близко к суждению столичного, петербургского жителя Федора Достоевского: «...последнее слово скажут они же, вот эти самые разные „Власы“, кающиеся и некающиеся; они скажут и укажут нам новую дорогу и новый исход из всех, казалось бы, безысходных затруднений наших. Не Петербург же разрешит окончательную судьбу русскую» (21; 34). А русскому художнику, в общем-то, как и Ивану Карамазову, «не надобно миллионов», а, первое всего, «надобно мысль разрешить!»

И уж совсем не представляется никакой возможности «строить личное счастье или даже общее благополучие на страданиях другого, хотя бы и ничтожного существа».

Почвеннический, православно-патриархальный угол зрения, определяющий для Косенкова, художника, весьма отзывчивого к лучшим образцам мирового искусства и мировой философии, отчетлив во всем его творчестве, но, в большинстве своем, к сожалению, выходит за рамки проблематики данного сообщения.

Можно сказать, что Косенков всегда хранил в себе Достоевского как внутреннего собеседника, много размышлял о судьбе писателя, невольно сопоставляя ее со своей — как это часто свойственно всем нам, читателям чужих и своих судеб.

Из дневника С. Косенкова, 15. 11. 82 г.:

«...Нужда, лишения, болезнь, журналистика (будь она проклята!) столько забрали у Достоевского-художника и мыслителя, что я сам на себе (даже!) испытываю, чего лишилось человечество. А Достоевский? Каково ему?»

А может быть, автор (Ю. Селезнев, выпускавший биографию Достоевского в серии «Жизнь замечательных людей. — С. М.) сознательно подчеркивает через судьбу уж явного мирового гения общую судьбу всех даровитых людей России, что «среда» в России уж слишком прожорлива. Но ведь Достоевский — не «все», ведь не съела же его каторга, как его сотоварища Дурова? Ведь смог же он оказаться выше презрения его окружающих, и это ведь главное, а не «мненьица» Панаевых и Зайцевых, да и Салтыковых в придачу. Да, велик, огромен человек, если в таких великих людях, как Тургенев, Салтыков, Белинский, Гончаров вмещались такие мелкие, мстительные чувства! Для них-то (видимо, точнее было бы «о них». — С. М.) Достоевский и говорил: «...лучше уж миру не быть, чем мне чаю не пить».

Плоха, отвратительна жизнь в сфере борьбы идей, потому что за этими идеями ведь — живые люди, и, ударяя по идее (вроде бы), убиваешь человека (Раскольников).

Не удивительно, что многие из личностей (Шидловский) уходили в народ, в шинок, читали проповеди, учительствовали; ведь за великими помыслами — велика и ответственность. Но почему я, ничтожный, мечусь и мятусь?..»

24. 12. 82 г., 1 час. 35 мин.:

«„Вчера“ Достоевский стоял на Семеновском плацу 133 года назад...

...Семенов–Тян–Шаньский говорит, что Достоевский уже и в молодые годы «был образованнее многих русских литераторов своего времени, как, например, Некрасова, Панаева, Григоровича, Плещеева и даже самого Гоголя». Его уже с 4-х лет сажали за книжку и твердили «учись!» Не в этом ли все дело? Отец Достоевского «приучил» его, гениального писателя, к работе. Уметь работать, всегда и везде, вот к чему мы не «приучены», что приписывают, потом, только гениальности. А Пушкин, а Паганини? Это ли не великие примеры гениальных работников, а не гениального «дара»?

Даровое (имение). «Это маленькое и незамечательное место оставило во мне самое глубокое и сильное впечатление на всю потом жизнь» («Дневник писателя за 1877г.»).

«Человек есть тайна, ее надо разгадать, и ежели ее будешь разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». Это в 17 лет! Чем–то внутренним это родственно высказываниям Ван–Гога.

...«Как оглянуться на прошлое, да подумаю, сколько даром потрачено времени, сколько его пропало в заблуждениях, в ошибках, в праздности... как не дорожил я им, сколько раз я грешил против сердца моего и духа...» — писал он...после «казни».

На Рождество, в 13–00, ему надели кандалы... А где же кандалы, которые закуют и искупят мои грехи? Достоевскому было тогда 28, а мне ведь уже 41 год!»

VI

Следует отдельно остановиться на знаменитом косенковском черном цвете, который достигался накатыванием специальными валиками на линолеум «секретной» краски да, думается, Божией помощью.

Автору этих заметок уже доводилось писать, что тьма (небытие) в гравюрах Косенкова — как некая всеобщая субстанция: явленные образы возникают из черного и уходят во тьму.

А вот дневниковая запись художника, сделанная **29. 04. 1984 г.:**

«Ах, если бы кто знал, какое наслаждение испытываешь, когда из черного мрака небытия возникают постепенно бесформенные пятна света, потом части предмета, какой здесь восторг постижения таинства бытия, чувствуешь себя если не Богом, то Создателем!.. И в наиболее полной мере испытываешь это таинство созидания именно в гравюре, где все возникает из черного... Это — как видение самого Времени: появилось из мрака, улыбнулось краешком губ и глазами, и вновь исчезло... На белом

^{*} В рукописи: 14. 02. 82 г. Исправлено по смыслу: Достоевский «стоял на Семеновском плацу» 22 декабря (ст. стиля) 1849 г. Запись, очевидно, сделана в ночь с 23 на 24 декабря: «вчера» — то есть 22 декабря. — Ред.

(листе) это все — как-то не то. Потому что нет этой светлой, создающей надежды Мрака!»

Жизнь и Смерть для Косенкова если и не были тождественны, то, во всяком случае, не были и противоположны, а, верней, — были единственными. Косенков не думал о смерти, ибо «думание о» предполагает некоторую отстраненность от предмета обдумывания. Косенков же был погружен в «проживание смерти», в «бытие небытия» или, что точнее, в «небытие бытия».

В этом, я думаю, он стал и утвердился навсегда великим оптимистом, жизнелюбом.

«Бытие — эфемерно, временно; небытие — реально и вечно...» — писал он в дневнике.

Речь идет о глубоком и высоком понимании Небытия.

Не правда ли, удивительно! Но «благоговение перед великими Утамаро и Хокусаем, у которых символом смерти является белый, перед Ци Бай Ши и другими средневековыми китайскими мастерами, где незаполненное пространство белого листа было призвано спровоцировать ощущение вечности, незаконченности, незафиксированности жизни, единства горнего и дольного, не помешало Косенкову выявить и оформить свою собственную модель миропонимания, создать свою символику света...

Однако любопытно, что на словесном уровне он не смог отойти от традиции: «надежду Мрака» назвал все-таки «светлой»!

Мрак светел!

Результирующая философская концепция Косенкова сложилась в короткий трактат «НЕ-бытие, Бог, Дух, Бытие», написанный художником за два года до смерти, с февраля по ноябрь 1991-го.

Вот фрагменты этого сочинения:

«Человечество движется по горизонтали, не сознавая, что это — низшая ступень Бытия и высшая ступень НЕ-бытия. Истина ведет к Богу, потому цель НЕ-бытия (горизонталь) — познание истины, на которой кончается материальное существование и начинается Духовное Бытие.

Познав Истину НЕ-бытия, мы познаем Бытие в Истине — что и есть Бог...

Поиск истины Бытия ведется... через отрицание материи как единственной формы Бытия, к познанию Духовного Бытия в Истине, что и есть Бог...

НЕ-бытие, Бытие, Бог — всегда, везде и во всем, но направленность человеческого ума на одно из проявлений Всеобщего Бытия — на сугубо материальное, осязаемое и явное — создает конечность НЕ-бытия, толкает его к НЕ-бытию в материальном...»

Как видим, религиозные воззрения Косенкова трансформировались и уточнялись. Кажется, испытав сильное влияние дальневосточных философий, в частности, буддизма.

И вот — последняя строка из этого сочинения: *«Суть Бытия — в Пути к Истине, сама же Истина — в НЕ-бытии».*

VII

Вышеупомянутые гравюрные циклы Косенкова, доминантой в которых всегда является черный цвет, в типографском тиражном исполнении Воронежа в значительной мере утратили художественные качества, поскольку оказались воспроизведены на газетной бумаге, то есть с непременными «залысынами». Это, разумеется, чрезвычайно угнетало (теперь можно твердо сказать — убивало) художника и стимулировало его к приданию гравюрам новой жизни.

Новая жизнь листов Косенкова к произведениям Достоевского отчасти осуществилась: и в станковой ипостаси (в многочисленных выставках), и в полиграфической (в публикациях журналов «Юность», «Дружба народов», «Родина», изданиях буклетов, репродукционных подборок).

Последний (пока) полиграфический выход Косенкова к почитателям его дара состоялся совсем недавно — в выпущенном Белгородом в этом году полноцветном альбоме «Станислав Косенков».

Однако есть смысл вести речь об инициативе собрания воедино, возможно, на федеральном уровне, — отдельным изданием, — гравюр Косенкова, связанных с творчеством и личностью Достоевского. Такая книга наверняка была бы востребована почитателями русского писателя не только в нашем Отечестве, поскольку и восемь лет спустя со дня смерти Станислава Косенкова, и 180 лет спустя со дня рождения Федора Достоевского все еще никак не сняты с повестки дня колоссальные вопросы личности и цивилизации, поставленные русскими художниками с великой нравственно-эстетической силой на такую духовную высоту, что людям всего мира есть к чему припадать и из чего черпать.

Поскольку, к сожалению, по-прежнему актуальна мысль Достоевского (из «Дневника писателя» 1877 г.) о том, что «в этом хаосе, в котором давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь... нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских размеров художнику...» (25; 148).

Мысль эта, как сегодня видим, — всеобща. И пока чрезвычайно актуальна не только для России, но и для всего современного мира, в который, как верил Федор Михайлович, России суждено «внести примирение» и, «может быть, изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» (26; 148).*

Ноябрь 2001

* Статья С. Минакова проиллюстрирована гравюрами Станислава Косенкова к роману «Преступление и наказание», хранящимися в фонде графики Литературно-мемориального музея Достоевского в Санкт-Петербурге. В подборе иллюстраций принимала участие хранитель фонда Э. Дагина. — *Ред.*