

НОСТАЛЬГИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Б.М. КУСТОДИЕВА

© 2017

И.И. Руцинская

Творчество выдающегося русского художника Бориса Михайловича Кустодиева (1878–1927) никак нельзя назвать малоизученным. Собраны его письма и высказывания, опубликованы воспоминания современников, искусствоведами написаны десятки книг и статей. Все это позволило проследить творческую эволюцию мастера, определить особенности его художественного почерка, выявить жанровые пристрастия, основные композиционные и колористические приемы.

Каждый из исследователей, писавший о Кустодиеве, подробно или вскользь, обязательно останавливался на теме бросающегося в глаза противоречия между сложной, драматичной судьбой художника и его оптимистичной, солнечной, жизнеутверждающей живописью. Противопоставлять их стало своеобразным искусствоведческим клише: “В самые критические годы лечения его русские мечты достигают максимально радостной и безмятежной ясности” [17, с. 49]; “Болезнь Кустодиева прогрессировала, но великая сила духа художника проявлялась в том, что в это трудное время он пишет только радостные, насыщенные оптимизмом произведения” [21, с. 65].

От исследовательских стереотипов сложно отказаться, особенно в том случае, когда в их основе лежат реальные события. Жизнь художника, действительно, была наполнена страданиями, борьбой и преодолениями. Е. Замятин в своих воспоминаниях назвал Кустодиева подвижником, таким же, “каких в старое время знала его любимая Русь” [5, с. 39]. Значительную часть своей недолгой сорокадевятилетней жизни, художник стоически боролся с мучительными болями, десять последних лет провел в инвалидном кресле с парализованными ногами. И все эти годы занятие живописью для него было способом жить полноценной жизнью.

Первые признаки болезни дали о себе знать, когда Кустодиев был еще совсем молодым человеком. В 1909 году он почувствовал сильные боли в руке. Надежды на то, что они возникли в ре-



СУДЬБА



**Руцинская
Ирина**

Ильинична — доктор культурологии, профессор кафедры региональных исследований факультета иностранных языков и регионоведения МГУ им. М.В. Ломоносова. В журнале “Человек” публикуется впервые.
E-mail: irinaru2110@gmail.com.



СУДЬБА



зультате переутомления, а следовательно, имеют временный характер, не оправдались. Болезненные симптомы неуклонно нарастали, художник признавался: “с каждым днем чувствую себя все хуже и хуже” [8, с. 111]. Когда к ним прибавились сильнейшие головные боли, Кустодиев, наконец, обратился к неврологу. Очевидно, окончательный диагноз так и не был поставлен, во всяком случае в 1911 году в письме И.А. Рязановскому Кустодиев писал: “...боль в руке адская, а через две недели, вероятно, поеду в Швейцарию — доктора посылают. Я лечился, один говорит одно, другой — другое...” [там же, с. 116].

В мае 1911 года Кустодиев отправился в Швейцарию. Недалеко от Лозанны, на курорте Лейзен известный специалист по костному туберкулезу доктор Ролье диагностировал ему туберкулез шейного отдела позвоночника. Именно от этой болезни его лечили в швейцарской клинике на протяжении последующих девяти месяцев, а затем еще некоторое время на юге Франции. Как считают современные медики, “лечение Ролье было грубейшей ятрогенией¹, страшной ошибкой, чудовищным заблуждением!” [9]. Оно не только не приносило облегчения, но, напротив, вредило здоровью пациента. Кустодиев и сам осознал бесполезность всех проводимых процедур. Разочарованный, уставший, все более страдающий от непрекращающихся болей, он решил вернуться на родину. Но по пути остановился в Берлине для консультации у известного немецкого невролога Г. Оппенгейма. После тщательного осмотра доктор объявил, что никакого костного туберкулеза у Кустодиева нет и никогда не было. Его приговор: опухоль спинного мозга. Единственный способ лечения — хирургическое вмешательство. В ноябре 1913 года в берлинской клинике художнику сделали первую операцию. Согласно предположениям современных врачей, это была “частичная резекция опухоли” [там же]. Кустодиев почувствовал себя лучше, боли в руках прекратились. Однако Г. Оппенгейм предупредил: через некоторое время нужна будет повторная операция.

Повторно добраться до Германии Кустодиеву не удалось: шла Первая мировая война и Берлин — столица враждебного государства — для русских граждан был недоступен. Между тем состояние художника неуклонно ухудшалось. Решено было делать операцию в Петрограде. Ее провел в 1916 году нейрохирург Л.А. Стуккей. Дочь художника вспоминала: «Дали общий наркоз на пять часов. Мама ждет в коридоре... Наконец, профессор Цейдлер вышел сам и сказал, что обнаружен темный кусочек чего-то в самом веществе спинного мозга ближе к груди, возможно, придется перерезать нервы, чтобы добраться до опухоли, нужно решать, что сохранить больному — руки или ноги. “Руки оставьте, руки! — умоляла мама. — Художник — без рук! Он жить не сможет”» [8, с. 322]. Встать на ноги Кустодиеву больше не пришлось. До конца жизни он будет прикован к инвалидному креслу. Мучительные боли ненадолго отступили, но добавил-

¹ Ятрогения — ухудшение физического или эмоционального состояния человека, ненамеренно спровоцированное медицинским работником.

ся целый список новых, связанных с парализованностью ног, неподвижностью, судорогами.

В 1923 году была проведена еще одна — третья по счету операция, — после которой, по словам Е. Замятина, “стало только немного легче, но житие не превратилось в жизнь...” [5, с. 49]. Накануне своей смерти Кустодиев ждал разрешения на выезд в Германию для лечения в клинике О. Ферстера. Этой поездке не суждено было состояться. Художник умер от пневмонии за десять дней до того, как пришло долгожданное разрешение.

Такова история болезни Б.М. Кустодиева.

К анализу ее деталей и подробностей в последние годы все чаще обращаются медики [4; 7; 9]. Изучая течение болезни и примененные методы лечения, авторы рисуют картину еще более тяжелую, наполненную трез-

выми медицинскими деталями и безжалостными реалиями жизни парализованного человека. Рассуждения о диагнозе Кустодиева, об ошибках лечения, о том, что современная медицина легко бы справилась с проблемой, в борьбе с которой оказались беспомощными лучшие специалисты начала XX века, каждый раз сопровождаются все тем же искренним восхищением силой духа художника и лучезарностью его произведений. Если большинство из указанных авторов не рискуют ступить на незнакомое поле искусствоведческих интерпретаций, то, например, известный нейрохирург, доктор медицинских наук В.В. Крылов от описания болезни переходит к анализу того, как именно она повлияла на творчество мастера. Автор предлагает все те же пары противоположностей (тяжелая жизнь — радостная живопись), только стремится их максимально конкретизировать: неподвижность художника — повышенная динамичность изображенных персонажей; жизнь в четырех стенах — много пространства и света в картинах, недоступность интимной жизни — обилие полногрудых пышнотелых купчих как средство преодоления болезни и реализации своих желаний [7].

Вопрос о специфике творчества “позднего Кустодиева” вписывается в общую проблематику изучения связей между жизнью автора и характером его творчества, между “житийной и творческой биографией” [6]. Философы, психологи, социологи, искус-



Б.М. Кустодиев за работой. 1926



СУДЬБА



ствоведы исследуют ее давно. Количество работ, в разной степени и под разными углами затрагивающих данную тему, трудно перечислить. При всем многообразии существовавших и существующих подходов, очевидным и непреложным остается один общий вывод: указанная взаимосвязь не однозначна, не прямолинейна, не непосредственна.

Если жизнь автора трудна и драматична, совершенно неочевидно, что его творчество будет представлять собой прямую “систему противовесов”. Выстраивать творческую биографию Б. Кустодиева подобным образом, значит предлагать простые ответы на сложные вопросы. К тому же динамичные, солнечные, многолюдные полотна художник писал и до болезни. Инвалидность не изменила творческий почерк мастера, но способствовала его кристаллизации.

В данной работе мы не ставим своей задачей всесторонне исследовать характер влияния болезни на творчество известного художника. Мы просто постараемся уйти от упомянутого клише (оно только описывает, но не объясняет ситуацию). А кроме того, надеемся обратить внимание на один, по нашему мнению, необъяснимый факт — факт полного игнорирования понятия “ностальгия” применительно к анализу и интерпретации творчества известного русского художника.

Феномен ностальгии достаточно давно исследуется в рамках научного дискурса. Естественно, наибольший вклад в его изучение внесли философы и психологи. Не имея возможности останавливаться на истории изучения данной проблемы (и не ставя такой задачи), мы отсылаем читателя к статьям Р.Н. Абрамова [1], А.С. Чикишевой [19], М.А. Меримериной [10], Е.В. Новикова [12], содержащих подробный библиографический обзор по указанной теме.

Гораздо меньше изучена связь ностальгии и искусства. Публикации на эту тему единичны. Если авторы все же обращаются к данному аспекту, то в качестве материала для анализа чаще выступают литературные произведения. Вербальный текст легче поддается интерпретации, чем текст визуальный, да и список литературных произведений, несущих на себе печать ностальгического переживания, значительно длиннее, чем текстов изобразительных (по крайней мере, так было до настоящего времени).

Так, психолог А.Б. Фенько рассматривает ностальгию “как конструктивное переживание, результатом которого является создание целостного идеального образа прошлого” [18]. Автор указывает, что существуют только два пути “воссоздать разрушенную гармонию человека и мира” — это философия и искусство. Когда же А.Б. Фенько обращается от философии к искусству, то оказывается, что набор анализируемых ею произведений представлен текстами В. Набокова, А. Галича, Т. Манна, Н. Коржавина.

Этапной можно назвать монографию известного американского филолога и антрополога С. Бойм “Будущее ностальгии”

(“The Future of Nostalgia”) [22]. Опираясь на различные примеры из истории литературы, архитектуры, кинематографа и изобразительного искусства, используя материалы повседневных бытовых практик, автор выходит на чрезвычайно широкие обобщения (важные в контексте данной работы). С. Бойм выделяет два ностальгических сюжета — реставрирующий и рефлексивный (иронический). Если реставрирующая ностальгия стремится подменить реальное прошлое идеализированным, создает мифы о “золотом веке”, о времени, когда все было хорошо и правильно, то рефлексивная ностальгия не пытается вернуть прошлое, а скорее направлена на его переживание, на размышления “об истории и преходящей природе сущего” [3]. Если первый вид тотально серьезен и исполнен сожалений, то второй может быть ироничным, соединять тоску по прошлому с трезвым взглядом на него.

Отталкиваясь от классификации С. Бойм, психолог О.Н. Молчанова анализирует современные российские постмодернистские тексты [11]. В известных произведениях последних лет автор видит два разных подхода к воссозданию тоталитарного прошлого: восстановление советских стереотипов и символики, что, с ее точки зрения, ведет к забвению реального прошлого, и “формирование ироничной, исполненной черного юмора картины ушедшего времени, помогающей пережить болезненный опыт истории”. И хотя в статье фигурируют отдельные имена художников, в основном все наблюдения опять-таки сделаны на основе литературных текстов Д. Глуховского, В. Пелевина, В. Сорокина.

В целом ностальгия по советскому прошлому, столь явно обозначившаяся в современном обществе, начинает привлекать внимание исследователей. Наряду с литературой все чаще фигурируют артефакты массовой культуры: кинофильмы, телевизионные передачи, сериалы [16; 20]. Однако изобразительное искусство по-прежнему остается за пределами внимания и искусствоведов, и психологов, и социологов.

Таким образом, несмотря на то, что феномен ностальгии известен с XVII века, что уже в XIX столетии он был выведен из пространства медицины и вошел в поле широких гуманитарных исследований, тема “ностальгия в живописи” остается неизученной. И, как мы говорили выше, не изучен данный аспект в творчестве выдающегося русского художника Б.М. Кустодиева, хотя, казалось бы, его биография и творчество предоставляют для этого чрезвычайно яркий и наглядный материал.

В Толковом словаре русского языка слово “ностальгия” трактуется как “тоска по родине, а также вообще тоска по прошлому” [15, с. 422]. В данном определении акцентированы два аспекта ностальгии — пространственный и временной. Однако в современном научном дискурсе трактовка интересующего нас понятия почти полностью сместилась во временную плоскость. В психологии ностальгию относят “к области автобиографической памя-



СУДЬБА



ти” [13, с. 2]. В.В. Нуркова определяет ее как “субъективное отражение пройденного человеком отрезка жизненного пути, состоящее в фиксации, сохранении, интерпретации и актуализации автобиографически значимых событий и состояний, определяющих самоидентичность личности как уникального, тождественного самому себе психологического субъекта” [14, с. 27].

Исходя из такого подхода, особую значимость обретают границы прошлого и настоящего в восприятии индивида. Р.Н. Абрамов, отталкиваясь от утверждения С. Тэннока о том, что ностальгия по своей природе является “периодизирующей” эмоцией, поскольку она проводит границы между разными веками в истории, и важно, что эта граница четко различима: иначе невозможно понять, когда закончилось счастливое прошлое [23], утверждает, что «ностальгия связана со своеобразной дискретной хронологической шкалой, на которой расположены — “счастливое прошлое”, “точка перехода” и “настоящее, где всё не так хорошо, как раньше”. С этой точки зрения, не всякие воспоминания представляют собой ностальгию, последняя предполагает символический перелом, точку разрыва прошлого и настоящего» [1, с. 18].

Когда мы обращаемся к жизненному и творческому пути Кустодиева, наличие такой “точки перехода” очевидно. И художник, и его родственники, и друзья четко ее фиксировали. Правда, этот “символический перелом” никак не связывали с чувством ностальгии, в нем видели только границу в творчестве, новый этап в обретении собственного художественного почерка. Так, друг Кустодиева и его первый биограф В.В. Воинов в своих мемуарах зафиксировал слова Ф.Ф. Нотгафта, сказанные по поводу картины “Купчихи” (1912), которую Кустодиев выполнил во время продолжительного и болезненного лечения в Швейцарии. Ф. Нотгафт назвал ее «исходной точкой для последнего “красочного периода художника”» [8, с. 207], а сын Кустодиева в своих воспоминаниях писал: «В апреле 1915 года... отец принялся за работу над картиной “Красавица”, явившейся своеобразным итогом исканий собственного стиля, начатых еще в 1912 году» [там же, с. 289]. Оба свидетельства отражали точку зрения и самого художника на личную творческую эволюцию. Да и критики, обычно чрезвычайно расположенные к мастеру, после выставки 1915 года, где были представлены работы художника последних лет, явно почувствовав новую интонацию, новый стиль мастера, достаточно жестко его критиковали: “Вот уж кто чудит, так это Кустодиев... Нарочитое и выдуманное безвкусице” [2, с. 48]. В этой характеристике важно слово “выдуманное”. Оно достаточно точно указывает на характер произошедших перемен. Раньше художника хвалили за умение “увидеть”, “точно передать”, “отразить” мир русской провинции.

Ученик И.Е. Репина, Кустодиев был художником, жадно и пристально изучавшим окружающую действительность. Так, работая в 1901 году над своей конкурсной картиной “Базар в де-

ревне”, он писал: “Базар такой, что я как обалделый... только стоял и смотрел, желая обладать сверхчеловеческой способностью запечатлеть и запомнить, и передать. Положительно глаза разбежались” [8, с. 6]. Он жадно впитывал цвета и формы, писал этюды прямо на пленэре, специально используя бензин для растворения красок, чтобы те не замерзали на морозе. Он не расставался с альбомом, постоянно фиксируя увиденное. Было жадное желание схватить и передать живое чувство, непосредственные впечатление, ощущение настоящего, того самого “здесь и сейчас”, которым так упивался его глаз художника.

Так продолжалось вплоть до 1911–1912 годов. Большую часть этого отрезка времени он провел в швейцарской клинике. Именно здесь начинается “новый красочный Кустодиев”. Вдали от родины, закрытый в ограниченном пространстве клиники (он не мог свободно передвигаться, поскольку носил жесткий корсет, стягивавший фигуру от талии до шеи), не имеющий живых визуальных впечатлений, художник продолжал работать. Писал не столько швейцарские виды, сколько русские деревенские праздники, купчих на улице поволжского города (“Купчихи”, “Хоровод”, “Купание” — все 1912 года) — образы, хорошо знакомые с детства ему, уроженцу Астрахани.

После Швейцарии — лечение во Франции, операция в Берлине, долгий восстановительный период, когда Кустодиев жаловался жене: “Все, чем другие живут, для меня невозможно” [там же, с. 122]. При этом тема русской провинции, образы поволжских городов, русские типажи появлялись на его полотнах все чаще (“Две купчихи”, “Морозный день”, “Чаепитие” — 1913 года; “Деревенский праздник”, “Жатва”, “Купец с купчихой” — 1914-го; “Крестный ход”, “Купчихи”, “Осень над городом”, “Красавица” — 1915-го). Все эти работы относятся к наивысшим достижениям мастера. Однако процесс их создания изначально предполагал принципиально иной способ работы над картиной, способ, который не был свойствен Кустодиеву прежде, — по памяти. Он не всматривался, а вспоминал, не фиксировал увиденное, а отображал любимое и хорошо знакомое. На полотнах появлялись образы не из его настоящего, а из его прошлого, между которыми болезнь и возрастающая год от года неподвижность прочертили четкую границу. Сын художника вспоминал: «Он всегда говорил, что пишет и рисует то, чем полна была его детская жизнь в Астрахани... то, что накоплено впечатлениями юности. “Что бы я стал теперь делать, когда не хожу.. — говорил он. — А вот сейчас вспоминаю и рисую! Когда пишу, у меня всегда стоит картина перед глазами”» [там же, с. 285].

Никогда прежде полотна Кустодиева не были столь красочными, солнечными, радостными. Никогда до этого мир его картин не был таким устойчиво-патриархальным, идеализированным, преображенным.

О том, что ностальгические образы всегда представляют собой эмоционально окрашенные и позитивные реконструкции



СУДЬБА



прошлого, пишут многие психологи и антропологи: “Прошрое, прошедшее ностальгическую обработку, представляет собой комбинацию запомнившегося, воображаемого и реинтерпретированного ушедшего, которое в памяти выглядит более позитивным, приятным и безоблачным, по сравнению с тем, каким оно было в действительности” [1, с. 12]; “Память наделяет прошлое гармонией, соразмерностью и красотой...” [18]. Ностальгическое творчество Кустодиева — яркая тому иллюстрация.

Конечно, процесс воссоздания прошлого в жизнерадостных визуальных образах выполнял для художника важную компенсаторную функцию, но это был также способ найти себя, свой узнаваемый художественный почерк: “Отличие художника от любого человека, перед которым встает задача нечто пережить, заключается в том, что свой путь решения художник фиксирует в тексте. Вернее, текст для него и есть сам путь” [там же]. Ностальгические переживания окрашивали “главную тему” мастера (“моя любимая провинция”) в особые тона.

К обретению своего художественного пространства (Поволжье), своих персонажей (купцы, мещане), своей иконографической программы (гулянья, праздники, чаепития и т.д.) художник шел с 1901 года. Новый жизненный этап, сопровождающийся потрясениями и разломами судьбы, только ускорил этот процесс, дал ему иные краски: в работах появилось любование, сопряженное с иронией, идеализация — с предельной точностью в передаче деталей, преувеличенная, нарядная красочность — с бытовыми элементами повседневности.

Удивительно, но в данный период (1912–1917) никто не воспринимал его образы как ностальгические. Ни критики, ни зрители не видели в них временной дистанции и наполнявшего их особого, прежде не свойственного мастеру, переживания. Кажется, кустодиевские герои и сюжеты — это то, что поныне существует в провинции. Глаз зрителя, воспитанный передвижническим реализмом, чаще всего стремился определить конкретный город, улицу, церковь на картинах Кустодиева, угадать, какие именно мотивы он “отображает”, “фиксирует”. Самые проницательные говорили, что его купцы и купчихи — персонажи из 1850-х или даже 1840-х годов. Однако в условиях российской действительности, когда перемещение в пространстве одновременно означало путешествие во времени, казалось, что там, в глубинке, до сих пор все именно так и выглядит. Ностальгические мифы мастера оставались его личными мифами.

Ситуация изменилась после 1917 года. Очевидно, что применительно к биографии Б.М. Кустодиева можно говорить не об одной “точке перехода” от “светлого прошлого” к “тяжелому настоящему”, а о двух. И если первый этап формирования ностальгических образов мастера был связан только с драматическими обстоятельствами его личной биографии, то второй вплелся в социальный слом, затронувший все российское общество, и одновременно усиливался прогрессирующей болезнью,

которая окончательно превратила его в инвалида, прикованного к креслу.

К новой власти Кустодиев был лоялен. Много сотрудничал с издательствами, типографиями, писал заказные картины на темы советских праздников, иллюстрировал биографию Ленина. Это была “официальная” часть творчества человека, которому необходимо кормить семью. О ней он с отчаянием говорил: “Я прямо физическую тошноту испытываю, когда делаю что-нибудь по заказу” [8, с. 183]. Когда же Кустодиев писал то, что хотел, задумывал и вынашивал сам, на полотнах неизменно появлялся провинциальный, сытый, радостный и не знающий потрясений мир поволжских городов и сел. На них купчихи пьют чай на террасах, извозчики чинно сидят за столами в трактирах, купцы торгуют в красочных лавках, жизнь несется в праздничном круговороте от Масленицы до ярмарки, от хороводов и гуляний до крестного хода с водосвятием. Художник хранил в памяти и тщательно восстанавливал на холстах навсегда утраченный мир. Он снова и снова возвращался к любимым сюжетам, “прокручивая” их в памяти, превращая в своеобразные живописные серии. Так появились несколько “маслениц”, “гуляний”, “купаний”, “ярмарок”, “чаепитий”. Он переносил из картины в картину узнаваемые детали (церковь на склоне холма, стол с арбузом и многочисленной выпечкой и т.д.). С. Бойм утверждает, что ностальгия — это “попытка преодолеть необратимость истории и превратить историческое время в мифологическое пространство” [3]. Созданное Кустодиевым “мифологическое пространство” имеет удивительную цельность. Оно не заканчивается за пределами картинных рам. Всех изображенных им персонажей можно представить жителями одного придуманного провинциального города. Все картины — “главами” единого повествования.

Выше мы приводили классификацию ностальгии, предложенную С. Бойм. Кустодиевское переживание, безусловно, относится к типу “рефлексирующей, или ироничной ностальгии” [там же]. В его ностальгических полотнах нет ни тени пафоса, трагического накала, неограниченной жажды “вернуть все на исходные позиции”. Его интонации добродушны и слегка насмешливы, ироничны и примирительны. При этом они настолько неоднозначны, что приводили в замешательство даже чрезвычайно тонких зрителей. Так, В. Воинов в своих мемуарах рассказал об удивительном “признании Нестерова”, которое этот известный художник сделал Кустодиеву в 1923 году. Он признался, что прежде работы собрата по живописному цеху его оттачивали, поскольку он видел в них “насмешку над близким... сословием (купцами)” желание “выставить их на посмешище”, но что теперь он почувствовал “глубокую теплоту и любовь” [8, с. 251].

Оценка и отношение Нестерова (и не только его) изменилась оттого, что стало, наконец, очевидным: мир кустодиевских



СУДЬБА



полотен — не реальный мир, а мир ностальгических воспоминаний. А если так, если художник “воскрешает его к жизни”, то в работах неизбежно присутствует “глубокая теплота и любовь”. Потребовалось окончательно уничтожить следы всего, что долгие годы изображал на своих полотнах мастер, чтобы окружающие в полной мере осознали характер его творчества. Слова М. Добужинского о том, что “он уходил в свой мир тихой и обильной жизни Поволжья, быта купцов и купчих, который уже тогда смела революция” [там же, с. 349], теперь разделяли многие.

Казалось бы, неоднозначность, непроявленность авторских интенций остались позади. Однако теплота и любовь, которую теперь видели все, не могла вызвать однозначных реакций в советском обществе 1920-х. Неприкрытая враждебность к “дореволюционному прошлому”, разрыв любых связей с ним, желание сбросить его с “парохода современности” оказались в открытом антагонизме с желанием сохранить, воскресить, наделить прошедшее теплотой. Поэтому первая же большая (по-смертная) выставка художника, организованная Русским музеем в 1928 году, вызвала шквал газетной брани. Кустодиева обвиняли в том, что он прославляет “враждебные прослойки” (купечество и мещанство), воспекает патриархальные традиции, утверждали, что революция ему чужда, а его творчество реакционно по своей сути.

Потребовалось несколько лет, чтобы в пространстве советской культуры был выработан новый взгляд на Кустодиева — взгляд, искажающий его творчество (он был объявлен непримиримым критиком старых порядков), но тем самым помогающий его легитимизации. В социуме стали циркулировать неоднозначные, противоречивые характеристики, а вместе с ними вновь победил взгляд на искусство мастера как на сугубо реалистичное.

В наши дни вряд ли найдется исследователь, считающий Кустодиева критиком дореволюционных порядков, однако до сих пор в его творчестве ищут реальность, точную фиксацию окружающего мира, до сих пор игнорируют слова мастера: “Меня называют натуралистом... Какая глупость. Ведь все мои картины сплошная иллюзия” [там же, с. 264]. “Иллюзия”, как, надеюсь, нам удалось показать, питавшаяся ностальгией.

Ностальгическую мечтательность, упоение прошлым, нельзя назвать исключительно русской чертой, но она является важным элементом национального менталитета. И в этом смысле Кустодиев — яркий выразитель этого менталитета. Поэтому, называя его национальным художником, важно иметь в виду не только тематику, социальный статус персонажей или общий антураж его картин, но и характер творчества, место и роль переживаний, воспоминаний в искусстве и жизни автора.