

АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

ВЫПУСК 2

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
РИФ «РОЗА МИРА»

1996

Составители: А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова

АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 2.

Статьи по истории искусства. СПб.,

Редакционно-Издательская Фирма «Роза мира», 1996. 96 с.

ISBN 5–85574–030-x

© Ассоциация искусствоведов, 1996.

© РИФ «Роза мира», 1996.

ФОНТАННЫЙ ДОМ

«Между тем, белый султан и гнедой рысак пронеслись вдоль по каналу, поворотили на Невский, с Невского на Караванную, оттуда на Семиониевский мост, потом направо по Фонтанке и тут остановились у богатого подъезда, с навесом и стеклянными дверьми, с медною блестящею обделкой», — так описал Лермонтов возвращение домой своего героя — Печорина.

От Караванной за Семиониевским мостом направо находится один особняк — это Фонтанный дом, бывший дворец графов Шереметевых. И стеклянные двери — не выдуманная Лермонтовым, а существующая доныне очень характерная деталь этого дома, придававшая ему в конце XVIII — начале XIX века особый отпечаток роскоши. Загородный участок превратился в один из центральных районов города еще в екатерининские времена. Каждый раз, когда, проходя или проезжая мимо, мы останавливаемся взглядом на Фонтанном доме, наш глаз невольно чувствует удовлетворение от его спокойной, ненавязчивой и вместе с тем горделивой, знающей себе цену красоты.

Фонтанный дом был построен в середине XVIII века на участке, который Петр I подарил своему любимому фельдмаршалу Борису Петровичу Шереметеву в третью годовщину Полтавской победы. Хотя пожалованное место на берегу Безымянного Ерика находилось поблизости от Летнего дворца самого паря, Борис Петрович редко там бывал, а сам каменный дворец — застройка всего участка в основном были осуществлены его сыном Петром Борисовичем.

В течение полутора столетий усадьба почти непрерывно строилась, дополнялась, отделялась. Для строительства и украшения дворца его владельцы привлекали лучших мастеров архитектуры, живописи. С Фонтанным домом связаны самые яркие страницы русского крепостного театра; музыканты, писатели и поэты, ученые — десятки виднейших деятелей отечественной культуры оказались вовлеченными в орбиту интенсивной духовной жизни этого дома.

Петр Борисович Шереметев (1713–1788) не продолжил боевую славу отца, он не был крупным политическим деятелем, не сделал значительной придворной карьеры, но был влиятелен и известен. Будучи одним из самых богатых и просвещенных вельмож России, он свою незаурядную энергию и огромное богатство употребил для создания прекрасных ансамблей в Кускове и Останкине под Москвой и на берегу Фонтанки в Петербурге. Великолепные ансамбли, созданные в шереметевских владениях, не были замкнуто-семейными. Петр Борисович, проживший долгую и деятельную жизнь, стремился к тому, чтобы его дворцы были средоточием культурной и интеллектуальной жизни того времени. Граф собирал из своих много-

численных деревень одаренных и способных учиться крепостных. Для них приискивал лучших учителей и наставников. В редких случаях особо достойных даже посылал совершенствоваться в чужие края. Основное внимание хозяина было сосредоточено на строительстве дворцово-парковых ансамблей и создании крепостного театра.

Хорошо подобранные, прекрасно обученные актеры, певцы, исполнители балетных спектаклей создали славу шереметевским праздникам, привлекавшим к себе внимание на протяжении более чем полувека.

В середине XVIII века при императрице Елизавете Петровне строительство роскошных дворцов в столице и пригородах, устройство пышных театрализованных праздников становится делом государственным. Роскошь и веселье при дворе должны укреплять авторитет императрицы и всей империи, свидетельствовать о силе и процветании государства.

Императрица Елизавета охотно посещала праздники в шереметевских усадьбах. Неожиданностью затей, качеством музыкального и театрального исполнения, непринужденной веселостью шереметевские приемы часто бывали более привлекательными, чем пышные придворные торжества. До конца 1760-х годов Петр Борисович жил большей частью в Фонтанном доме и продолжал постоянно усовершенствовать к дом. и сад, и домашнюю музыку, и театр.

Необычайная роскошь шереметевских приемов дала повод для выражения: «Жить по-шереметевски», то есть на очень широкую ногу. Самого графа называли «Кусковским герцогом», а иногда «Крезом старшим».

Крез младший» — сын Петра Борисовича — Николай (1751–1809) унаследовал от отца безграничную любовь к театру, был одаренным музыкантом и ценителем изящных искусств. Свое образование он завершил за границей, слушал лекции в Лейдене, посетил Италию, но особенно плодотворно было его пребывание в Париже, где он совершенствовался в игре на виолончели, многое увидел и оценил во французском театре, что оказалось ему очень полезным при расширении своего театра, сделавшегося главной заботой его жизни.

Больше всего Николай ценил в людях талант, искреннее чувство и человеческое достоинство. Он женился на крепостной актрисе Параше Жемчуговой. Их взаимная любовь, в конце концов преодолевшая условности и законы того времени, породила множество легенд, которые передавались последующим поколениям и которые до сих пор живут в стенах Фонтанного дома.

Параша Ковалева-Жемчугова, видимо, была совершенно необыкновенной личностью. Из «девчоночки» в крепостном театре она стала первой певицей и актрисой высоко профессиональной труппы. В завещательном письме к сыну Николай Петрович писал: «Я питал к ней <...> чувствования самые нежные. самые страстные. Долгое время наблюдал я свойства и качества ее: и нашел украшенный добродетелью разум, искренность, человеколюбие, по-

стоянство. верность... Сии качества пленили меня больше, нежели красота ее, ибо они сильнее всех внешних прелестей и чрезвычайно редки».

В начале 1790-х годов Николай Петрович распорядился о перестройке внутренних покоев Фонтанного дома, с тем, чтобы не только придать дворцу современный облик, но и возобновить и продолжить театральные представления по переезде в Петербург. Работы по отделке дворца были поручены архитектору Ивану Старову. В обновленном, расширенном и заново украшенном дворце началась новая пора жизни. Актеры и музыканты готовили постановки, художники, костюмеры, мастера театрального оформления создавали декорации и реквизит для будущих спектаклей. В северной части дворца все было подчинено жизни театра, в южной шли приготовления к празднованию свадьбы Параши Жемчуговой и графа. Отделялись личные комнаты будущей графини Шереметевой, в саду обновлялись грот и галерея для приема свадебных гостей.

В девяностые годы слава Параши Жемчуговой-Шереметевой распространилась среди просвещенных ценителей Петербурга. Император Павел приезжал слушать ее пение в концертный зал Фонтанного дома. Он был полон восторга и умиления и, как свидетельствовали современники, в избытке чувств прятался от присутствовавших, чтобы скрыть свое восхищение. После окончания вечера он пожаловал Прасковье Ивановне перстень с бриллиантом.

К сожалению, мы довольно мало знаем о том, кто и как оценивал талант Жемчуговой и работу всей труппы шереметевского театра. До нас дошло обобщенно-восторженное восприятие спектаклей — вечеров в Фонтанном доме. Но бесспорно, что, кроме знатных гостей, среди слушателей и зрителей театра было много тонких знатоков и ценителей музыки, вокального искусства, режиссерского мастерства, живописно-декорационного оформления концертов и празднеств.

В 1798 году Параша получила вольную в Петербургской конторе Шереметевых. 6 ноября 1801 года граф и Прасковья Ивановна Ковалева обвенчались в Москве. Пономарь церкви Симеона Столпника на Поварской оставил запись об этой необычной свадьбе, свидетелями которой были: Татьяна Васильевна Шлыкова, князь А. Н. Щербатов, А. Ф. Малиновский и Н. Н. Бем.

В те годы граф и Прасковья Ивановна жили то в Останкине, где был новый основной театр, то в Петербурге в Фонтанном доме, который продолжали благоустраивать.

Прасковья Ивановна готовила новые и новые партии. Голос ее окреп, мастерство исполнения и игры на сцене достигли совершенства. Она вдохновляла окружающих. Это был звездный час ее судьбы. Казалось, он достигла всего, о чем, можно мечтать, но здоровье ее было уже надломлено, свадьба все еще оставалась тайной, и, несмотря на успехи, жизнь в столице вряд ли радовала ее по-настоящему.

Счастливая пора жизни Параши Жемчуговой-Шереметевой промелькнула быстро. Напряженная работа в театре, утомительные поездки из Моск-

вы в столицу, жизнь зимой в северном сыром Петербурге ускорили развитие болезней, проявившихся у нее и раньше. Доктора запретили ей петь на сцене. В 1800 году шереметевский театр специальным распоряжением графа был закрыт. Осталось только четырнадцать человек балетной труппы. Остальные артисты были пристроены к службе в графских имениях, а девушкам предлагалось выходить замуж и каждой назначалось приданое по ее заслугам на сцене. Многие девушки, видимо, благодаря хлопотам Прасковьи Ивановны, были оставлены в Петербурге «при ее комнатах».

Вскоре после венчания граф и Прасковья Ивановна вернулись по зимнему пути в столицу. Здесь они «семейно проводжали время», в кругу прежних Парашиных подруг. Музыкальная жизнь в доме не угасла, но приобрела камерный семейный характер. Прасковья Ивановна играла на арфе, тихонько напевая. Петь в полный голос ей было не по силам. Она много и подолгу болела. Николай Петрович часто играл на виолончели. Он продолжал собирать и без того уже большую нотную библиотеку, по-прежнему вел переписку с Парижем и выписывал оттуда лучшие и новейшие музыкальные произведения.

С начала XIX века, после прекращения театральных представлений в Фонтанном доме, все большую роль стала играть домовая церковь. Прасковья Ивановна утешалась в ней болью своей души, а граф проявлял большую заботу о певческой капелле, о музыкальном репертуаре. Для Шереметевых церковная музыка стала восполнением замолкшей музыки театра. Многие знатные люди столицы приезжали теперь специально в церковь Фонтанного дома (хотя она была очень невелика по размерам), чтобы услышать прекрасное пение хора и приобщиться к той изысканной атмосфере, которая всегда возникала вокруг Параши Жемчуговой.

Не долго суждено было Прасковье Ивановне прожить в семейном кругу. Граф все откладывал официальное празднование своей свадьбы в Фонтанном саду под наблюдением Дж. Кваренги строили специальную свадебную галерею для приема гостей, а брак все еще сохранялся в тайне. В начале февраля 1803 года родился сын Дмитрий Прасковья Ивановна не успела по-настоящему порадоваться, болезни ее усугубились, и несмотря на все старания графа и лучших петербургских докторов, которых он приглашал в свой дворец, она скончалась 23 февраля.

Ранняя смерть Параши и ее необыкновенная судьба стали основой для создания разнообразных легенд. Народная молва приписала ей песню «Вечор поздно из лесочка я коров домой гнала...», будто запечатлевшую первую встречу с ней молодого графа Николая Петровича, пораженного красотой и скромностью девушки. Но более достоверное предание свидетельствует, что Параша в возрасте 8–10 лет была взята в крепостной театр, так как кто-то из взрослых обратил внимание на ее голос необыкновенную музыкальность.

Николай Петрович писал сыну, что он «долгое время наблюдал свойства и качества ее». прежде чем по-настоящему их оценил. Оценил он

Парашу глубоко и справедливо. Особенно ярко это проявилось, к сожалению, после ее смерти. Желание увековечить память о ней, забота о сыне — это наполняло его душу в немногие годы, на которые он пережил жену. Трехнедельный малютка-сирота не мог внушить отцу ни особенной привязанности, ни даже прочной надежды, что он сможет быть достойным наследником. А вместе с тем граф делает невероятные вещи: он пишет письмо царю и добивается письменного ответа, в котором Александр признает маленького Дмитрия наследником графа; он вверяет заботы о воспитании сына крепостным подругам Параша и, прежде всего, Татьяна Васильевне Шлыковой-Гранатовой — балерине, когда-то блиставшей на сцене шереметевского театра.

Прочная традиция высокой музыкальной культуры, заложенная еще в середине XVIII века, не иссякла. После закрытия театра в вотчинах Шереметевых жили и по мере возможности трудились мастера, художники, певцы и музыканты.

Среди музыкантов наиболее известным был крепостной Степан Дегтярев (1766–1813). Он получил образование еще при Петре Борисовиче, который не жалел средств для найма самых лучших учителей, в том числе и иностранцев. Одно время Дегтярев посещал Московский университет, где изучал русскую словесность и итальянский язык. В 1803 году он получил вольную и остался жить в Москве. Больше всего его прославила оратория «Минин и Пожарский, или освобождение Москвы» (1811).

По-разному продолжали трудиться многие люди Шереметевых, раньше связанные с деятельностью театра. Из крепостной семьи Аргуновых, давших русскому искусству нескольких замечательных живописцев и архитекторов, происходит Николай Иванович Аргунов (1771–1829), расцвет его творчества приходится на рубеж XVIII–XIX веков. Он учился у своего отца, прославленного портретиста Ивана Петровича Аргунова. Именно Николай Аргунов запечатлел облик Прасковьи Ивановны. Большой парадный портрет в рост хранится ныне в музее Кусково. В этом портрете поражает не столько красота изображенной, сколько удивительное чувство спокойного достоинства, даже величественности. Обычно этот портрет называют «свадебным». Близок по времени исполнения и другой портрет — погрудный. На нем Прасковья Ивановна изображена в светлом платье с высоким открытым стоячим воротником и с гребнем в волосах.

Портретов Прасковьи Ивановны сохранилось довольно много. Самым поразительным является ее образ, запечатленный Николаем Аргуновым в 1803 году. Портрет был начат в последние недели ее жизни и заканчивался уже после ее кончины. Она изображена стоящей около портрета графа в чепце и полосатом красно-черном халате. Живописец не скрывает, а скорее подчеркивает, что Прасковья Ивановна беременна. Лицо ее светится кроткой задумчивостью. Этот портрет всегда хранился

в Фонтанном доме и только после закрытия историко-бытового отдела Государственного Русского музея был передан в Кусково.

Сохранились и более ранние портреты Параши Жемчуговой. Один из самых очаровательных — ее портрет в роли Элианы в театральном костюме и роскошном шлеме. Этот портрет несколько раз был повторен копиистами.

Оставшийся после смерти отца в 1809 году шестилетним, Дмитрий подрастал, окруженный опекунами и наставниками, среди которых, пожалуй, самую значительную роль играла Татьяна Васильевна Шлыкова. Артистическая и музыкальная одаренность сочеталась в ней с трезвым простонародным умом и большим обаянием. Она прожила долгую жизнь. На плане Фонтанного дома, вычерченном, вероятно, домовым архитектором, аккуратно обозначены комнаты Татьяны Васильевны в первом этаже южной части главного здания с выходами в сад и во двор. Прежде это были зимние покои графа Николая Петровича.

Татьяна Васильевна была начитанна, гостеприимна и общительна. Ее влияние было значительно не только внутри шереметевского дома, но и в столице. В Фонтанном доме она прожила почти безвыездно более шестидесяти лет. Летом она вместе со всеми домочадцами переезжала на шереметевскую дачу по Петергофской дороге — Ульянку. Один только раз, в 1856 году, совершила она путешествие в подмосковное Кусково, где в юности блистала как лучшая танцовщица шереметевского театра. Всю жизнь она гордилась тем, что училась у знаменитого балетмейстера Ле Пика. Она была еще совсем молода, когда закрылся графский театр и она стала постоянно жить при Прасковье Ивановне. Никогда она не высказывала жадоб и сожалений о том, что кончились ее триумфальные выходы на сцену. Ей было присуще глубокое чувство такта. Один из современников записал, что когда она танцевала в спектакле, который посетила Екатерина II, то так понравилась императрице, что та поцеловала девушку. Однако много лет спустя, рассказывая внуку Прасковьи Ивановны об этом спектакле, она сказала: «Государыня так была довольна, что разрешила поцеловать ей ручку».

Эта необыкновенная женщина, жившая в Фонтанном доме с последних лет XVIII века и до 1863 года, была своеобразным стержнем домашнего уклада. И, как это ни покажется странным, именно она по-своему поддерживала авторитет домашнего очага.

В Татьянин день, 13 января, на ее именины съезжались гости, которых привлекал не только изысканный стол, но главным образом ‘умная беседа’. Гостями именинницы бывали В. А. Жуковский, А. И. Тургенев, семейство князей Щербатовых, генерал Е. Ф. Мейндорф и многие другие знатные люди. Одна из современниц писала о Шлыковой: «Ее образование состояло только в русской грамотеи танцах; но природный ум, врожденное достоинство и благородство души, теплота и нежность сердца и наш народный здравый смысл сделали из нее... верного и доброго друга, истинно приятную собеседницу, даже в кругу таких взискательных людей как Блудов, как Дашков, как Северин.

Жуковский и Александр Тургенев были ей короткими приятелями и до конца ее жизни батюшка (Д. Н. Блудов) любил видаться разговаривать с нею. Она оставалась всю жизнь в семействе графа Шереметева, как лучший друг, как вторая мать графа, любимая, почитаемая тремя поколениями, и скончалась в их доме, в их семействе, оплаканная всеми».

Граф Дмитрий Николаевич родился в Фонтанном доме и большую часть жизни прожил именно здесь. Но о его жизни и интересах удалось собрать немногочисленные и крайне отрывочные свидетельства. Он был очень музыкально одаренным юношей, но кто-то позаботился дать ему военное образование. С одной стороны, к этому побудила память о прадеде, герое Полтавской битвы — Борисе Петровиче Шереметеве. С другой стороны, вероятно, полагали, что удачная военная служба и блестящий мундир кавалергарда заставят окончательно забыть крепостное происхождение его матери. Уязвленность своим происхождением Дмитрий чувствовал, по-видимому, почти всю жизнь. Он не был общителен, ему была свойственна некоторая угрюмость. Судя по портретам, он был внешне похож на мать, но не унаследовал ее красоты и стройности.

Если Лермонтов хоть ненадолго остановил на нем свое внимание, то он смог найти в нем те черты блестящего богатого молодого человека, которые были ему нужны для образа Печорина. Печорин — образ современника Лермонтова с отпечатком автобиографичности, но некоторые события в жизни Печорина могут быть сопоставлены и с биографией графа Дмитрия, который в 1830–1831 годах был в Польском походе. Герой Лермонтова тоже участник Польского похода. Он рассказывает дамам в гостиной о происшествии в Польше с графиней Рожей-Розалией. Однако герой Лермонтова по возрасту ближе автору — ему 23 года. Но все это предположения

Достоверно известно, что в 1824 году Орест Кипренский, незадолго до этого возвратившийся из-за границы, написал портрет графа на фоне анфилады Фонтанного дворца. Кипренский имел в Фонтанном доме мастерскую.

Большинство биографов А. С. Пушкина предполагают, что именно сюда поэт приезжал позировать в мае-июне 1827 года Кипренскому, которому он посвятил стихотворение:

*Любимец музы легкокрылой,
Хоть не британец, не француз,
Ты вновь создал, волшебник милый.
Меня, питомца чистых муз,
И я смеюся над могилой,
Ушел навек от смертных уз.
Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.
Оно гласит, что не унижу
Пристрастъя важных аонид.*

*Так Риму, Дрездену. Парижу
Известен впрямь мой будет вид.*

Встречались ли Пушкин и Кипренский где-то, кроме мастерской художника, — об этом ни они, ни их современники не оставили нам свидетельств.

«Татьяна Васильевна Шлыкова, вспоминая Пушкина, говаривала, что в театре встречала его она постоянно с кавалергардами». Но бывал ли Пушкин гостем Дмитрия Николаевича?

В стихах Пушкина, относящихся к более позднему времени, запечатлено выздоровление графа после тяжелой скарлатины, казавшейся смертельной. Это ода «На выздоровление Лукулла». Лукулл прославился своими щедрыми пирами. Сопоставление Шереметева с Лукуллом, вероятно, ни у кого не вызывало возражений. Ода, написанная Пушкиным в 1835 году, быстро распространилась по столицам и привлекла общественное внимание. В дневниках А. В. Никитенко сохранилась запись от 20 января 1836 года: «Весь город занят выздоровлением Лукулла». Современники и литературоведы-пушкинисты восприняли эту оду и как памфлет на министра народного просвещения С. С. Уварова, родственника Шереметева.

Довольно скоро после окончательного выздоровления Дмитрий Николаевич женился на дальней родственнице — Анне Сергеевне Шереметевой. Анна Сергеевна выросла в подмосковном Кусково, ей были близки театральные и музыкальные увлечения семьи. Большую часть года супруги проводили в столице, в Фонтанном доме, который в это время заново отделялся. Для концертов устраиваемых Анной Сергеевной, был благоустроен специальный зал на ее северной половине. Для этого зала Дмитрий Николаевич заказал орган.

Дмитрий Николаевич принимал живейшее участие в создании профессиональной капеллы. Он не жалел расходов и своего времени. Из разных губерний выписывались одаренные певцы и музыканты. Посылались знающие люди выискивать «голоса». Из-за границы привозили ноты музыкальных произведений. Особенно ценил Дмитрий Николаевич старинную итальянскую музыку и Баха, произведения которого начали исполнять в Фонтанном доме тогда, когда творчество великого немецкого композитора только начинало возрождаться среди истинных музыкальных ценителей России и Западной Европы.

Постоянными посетителями Фонтанного дома в 1850-е годы стали М. И. Глинка, А. Н. Серов, В. В. Стасов, М. А. Балакирев. Их привлекает туда прекрасное исполнение шереметевской капеллой старинной и классической музыки и творческая работа одного из самых одаренных русских музыкантов XIX века — Гавриила Якимовича Ломакина (1812–1885), одного из русских самородков, вышедших из крепостных крестьян. С десятилетнего возраста он был взят за свои способности в шереметевскую капеллу, где обучался и пел. Его дарование и желание учиться рано выделили его. Он стал солистом, капельмейстером, дирижером, композитором, а позднее превосходным педагогом и основателем вместе с М. А. Балакиревым первой

бесплатной музыкальной школы в России (1862). Ломакин, как только получил достаточные музыкальные навыки, горячо взялся за расширение и совершенствование капеллы и церковного хора домового церкви Фонтанного дома. Самыми счастливыми периодами своей жизни Ломакин считал именно те, которые прошли в совместной работе с хором. Одному из концертов хора Стасов посвятил специальную статью, в которой описал свои впечатления от услышанного 11 февраля 1856 года в Фонтанном доме концерта. «Концерт этот по составу и исполнению выходит из ряда большей части концертов, которые бывают доступны петербургской публике <...> Обстоятельство немногочисленности слушателей одно препятствует концертам этим быть столько известными и знаменитыми, сколько они действительно того заслуживают <...> иначе они были бы оцениваемы во всех концах России, а вместе с тем получили бы и за границей знаменитость и неоспоримую, солидную репутацию». Далее В. Стасов писал о том, что «хор существует со времени Екатерины Второй, но <...> никогда он не достигал такой полноты состава, такой развитости и совершенства, как в наше время. Восторгаясь хором, Стасов отдает должное его организаторам и руководителям, «в особенности <...> таланту нынешнего капельмейстера (*maestro di capelia*) Г. Я. Ломакина <...> при врожденном таланте, он приобрел то знание, тот *aplomb* и то мастерство в ведении хора, которые превращают хор пред глазами удивленного слушателя в чудесное целое».

В пятидесятые годы хор состоял из восьмидесяти тщательно подобранных голосов, к концу жизни графа он увеличился до полуторасот и достиг такого совершенства, что под руководством Г. Я. Ломакина выезжал на «гастроли», так как в Петербурге круг слушателей был очень невелик. Стасов писал, что несколько концертов, которые давались почти каждый год зимой «перед небольшим кругом знатоков и любителей, по приглашению графа <...> истинного любителя и ценителя хорошей музыки», были доступны только избранным. Среди этих избранных, кроме высшей знати, бывали певица Полина Бартенева, поэт Петр Андреевич Вяземский, директор придворной капеллы Львов.

15 сентября 1871 года в Кускове скоропостижно скончался Дмитрий Николаевич. Ломакин, получив известие об этом, немедленно приехал в Фонтанный дом и за два дня приготовил с хором совершенно новые произведения, которые сопровождали отпевание и похороны графа.

До 1871 года в основной ветви Шереметевых наследство переходило от отца к старшему сыну — единственному прямому наследнику. После смерти Дмитрия Николаевича осталось двое сыновей — Сергей Дмитриевич 26 лет и малолетний Александр 12 лет от второго брака. Вопрос о разделе наследства решали доверенные лица, наследство было огромное, в него входили и ценнейшие усадьбы, ставшие в наше время музеями Кусково и Останкино, сотни деревень, дома, капитал. Но камнем преткновения при разделе стал именно Фонтанный дом. Теперь он был столь ценим

и обитателями, и петербургским обществом — кто же останется жить в нем? Одним из первых распоряжений управляющих и опекунов было распустить хор (более ста человек!). Ломакин от отчаяния и чувства беззащитности тяжело заболел.

Только благодаря заинтересованности в концертах директора придворной капеллы и высшей знати Ломакину удалось сохранить хор, хотя и не в полном составе и ненадолго.

В дальнейшем значение шереметевской капеллы возросло, благодаря чему в Фонтанном доме уже в конце века состоялись первые в Петербурге публичные концерты.

Владельцем Фонтанного дома стал Сергей Дмитриевич Шереметев, женившийся на Екатерине Павловне Вяземской, внучке поэта. Сергей Дмитриевич был ученым-археографом, историком, писателем и очень энергичным издателем. Александр Дмитриевич впоследствии возглавлял шереметевскую капеллу, был капельмейстером и композитором. В роду Шереметевых издавна культивировался интерес к древним и повседневным документам. Сохранившийся архив Шереметевых, несмотря на значительные потери (во время захвата французами в 1812 году Кусково и при других обстоятельствах), — огромен. Петр Борисович опубликовал еще в XVIII веке хранившиеся в семье материалы переписки своего отца с Петром Великим. Но особенно большая работа по приведению в порядок, хранению и публикации архивных материалов была сделана Дмитрием Николаевичем и его старшим сыном Сергеем.

Во второй половине XIX века в Фонтанном доме гостил, а затем долгие годы жил Павел Петрович Вяземский — сын поэта, которому Пушкин написал в его детский альбом:

*Душа моя Павел.
Держись моих правил:
Люби то-то. то-то.
Не делай того-то.
Кажись, это ясно.
Прощай, мой прекрасный.*

На склоне лет, живя в шереметевском доме, П. П. Вяземский написал известные воспоминания о встречах и беседах с А. С. Пушкиным.

П. П. Вяземский и С. Д. Шереметев основали русское археографическое общество, заседания которого происходили в Фонтанном доме. Но деятельность общества относится уже к последней трети XIX века. После смерти П. П. Вяземского Сергей Дмитриевич, объединив крупнейших ученых того времени, продолжал вести научную и издательскую деятельность. Он, в частности, осуществил издание знаменитого «Остафьевского архива».

В 1918 году Сергей Дмитриевич передал свой дворец-музей государству. Сначала Фонтанный дом, благодаря заботам А. В. Луначарского, был определен в ведение Петроградского института археологии, но затем, как осо-

бенно ценный комплекс, перешел в распоряжение Русского музея. В Фонтанном доме была открыта экспозиция историко-бытового отдела ГРМ.

После передачи Шереметевского дворца государству, сын графа Павел Сергеевич Шереметев был назначен ученым хранителем дворца, а искусствовед Владимир Константинович Станюкович приступил к систематизации художественных ценностей, накопленных во дворце почти за два столетия, — большого количества произведений живописи, скульптуры, прикладного искусства и народных ремесленных изделий, богатейшего архива, библиотеки, собрания музыкальных записей, гравюр, рисунков, театральных эскизов. Работа проводилась под наблюдением Совета художественного отдела ГРМ; В. К. Станюковичу помогали Н. Е. Лансере, А. И. Заозерский, молодой консультант Владислав Михайлович Глинка.

Во флигеле, построенном в XIX веке Н. Л. Бенуа, жил один из основоположников отечественного искусствознания Дмитрий Власьевич Айналов, который курировал историко-бытовой отдел. В начале 1920-х годов В. К. Станюкович переехал в Фонтанный дом со своей семьей в квартиру, которую прежде занимала Татьяна Васильевна. Квартиры во флигелях были предоставлены работникам Наркомпроса и сотрудникам ГРМ. В северный флигель въехали Гетманов, К. Л. Преображенский, в южный переехал в 1922 году из здания Русского музея Н. Н. Пунин.

В его квартире бывали В. В. Маяковский, В. Е. Таглин, Л. А. Бруни, О. М. Брик, О. А. Судейкина, С. Д. Лебедева, Н. Я. Данько, О. И. Рыбаков, С. Я. Маршак, О. Э. Мандельштам. Особенно часто собирались художники Н. Ф. Лапшин, В. В. Лебедев, Н. А. Тырса, П. И. Львов, А. Ф. Пахомов, А. А. Осмеркин.

В 1923–1924 годах стала приходить А. А. Ахматова; с зимы 1924–1925 годов Фонтанный дом стал ее основным домом. К этому времени относятся ее прекрасные фотографии в саду Шереметевского дворца. Живя в Фонтанном доме, Ахматова впитывала его легенды и образы, все больше осознавала себя причастной к его истории. Фонтанный дом оставил значительный след в стихах и особенно в «Поэме без героя» (1952);

*Особенных претензий не имею
Я к этому сиятельному дому,
Но так случилось, что почти всю жизнь
Я прожила под знаменитой кровлей
Фонтанного дворца...*

Огражденный зданиями от быстро растущего вокруг города, сад Фонтанного дома сохранял еще в 1920-е годы многие черты усадебного пейзажного парка. Пространство сада было ограничено фасадом дворца и боковыми флигелями, со стороны Литейного была довольно высокая ограда, и хотя первоначальные масштабы и планировка были значительно изменены, еще сохранялись особенности тщательно продуманных посадок.

Царственные липы чередовались с величественными дубами, среди них росли стройные зеленые клены, а по краям круглой центральной поляны, зараставшей пышной травой, на месте бывшего когда-то в центре сада фонтана, шарообразные красные клены чередовались с каштановыми деревьями. Несколько высоких лиственниц возвышались над небольшой горкой из неотесанных гранитных глыб, среди которых ранней весной выглядывали подснежники, крокусы и фиалки.

Фруктовый садик, отделенный низкими подстриженными кустами крогегуса, располагался между северным крылом дворца и выступавшим в сад манежем. Антоновские яблони весной наполняли весь сад нежным запахом. Всю весну и начало лета роскошно цвела сирень. Ее пышные кусты распускались у подножия деревьев, обрамляя центральную круглую поляну, по окружности которой стояли декоративные мраморные вазы. Прежде от садового фасада перпендикулярно ему шла широкая аллея до Литейной, по краям ее в 1920-е годы оставались только две большие овальной формы вазы, стоявшие на гранитных пьедесталах. В самой глубине сада до конца двадцатых годов стоял мраморный типа античного саркофага памятник, вероятно, сооруженный по рисунку Д. Кваренги в память Параши Жемчуговой. В стороне фруктового садика стояло еще несколько статуй античных героев, сохранившихся от тех времен, когда сад был щедро украшен скульптурой.

Когда цветущая сирень наполняла весь сад огромными белыми, сиреневыми, лиловыми и голубоватыми гроздьями, необходимо было облегчить кусты. В саду появлялся садовник (еще шереметевский) Фома Антонович, он со своими помощниками срезал цветущую сирень и укладывал в большие бельевые корзины. Вечером сирень раздавали всем живущим в доме.

Сирень была символом Фонтанного сада. Люди, которые бывали в шереметевском музее или доме, обычно прежде всего вспоминают цветущую сирень.

Образ сада, сирени запечатлен в стихах Ахматовой («Шереметевский сад», 1920-е годы):

*И неоплаканною тенью
Я буду здесь блуждать в ночи.
Когда зацветшею сиренью
Играют звездные лучи.*

В сорок первом году резко изменилась жизнь всей нашей страны, Ленинграда особенно. С новой остротой зазвучало ощущение Фонтанного дома как родного убежища в стихах Ахматовой. Предчувствие расставания обострило любовь к дому:

*Где свидетель всего на свете,
На закате и на рассвете
Смотрит в комнату старый клен.
И, предвидя нашу разлуку,*

*Мне иссохшую черную руку,
Как за помощью, тянет он.
Но земля под ногами гудела.
И такая звезда глядела
В мой еще не брошенный дом
И ждала условного звука...*

Ленинград готовился к обороне. Образ Ахматовой на страже Фонтанного дома запечатлел», в своих стихах Ольга Берггольц:

*У Фонтанного дома, у Фонтанного дома,
У подъездов, глухо запахнутых,
У резных чугунных ворот
Гражданка Анна Андреевна Ахматова,
Поэт Анна Ахматова
На дежурство ночное встает.*

*На левом бедре ее тяжелеет, обвиснув, противогаз,
А по правую руку, как всегда, налегке,
В покрывале одном, приоткинута над сиянием глаз,
Гостья милая — Муза с легкой дудочкой в руке.*

Вокруг города и на его улицах возводились оборонительные укрепления. В шереметевском саду под самым старым дубом было сделано подземное убежище. Во время воздушных налетов на город жильцы дома спускались сюда с детьми. Анна Андреевна часто держала на руках Малайку (Аню Каминскую), мальчики Смирновы, которые были постарше, прижимались к ней от страха, заслышав гудение мессершмитов и страшный вой падающих бомб.

Позже, уже живя в Ташкенте, она написала:

*Щели в саду вырыты,
Не горят огни,
Питерские сироты,
Детоньки мои!
Под землей не дышится.
Боль сверлит висок,
Сквозь бомбежку слышится
Детский голосок.*

О судьбе оставшихся в Фонтанном доме Анна Андреевна долго не имела известий. Весной 1942 года до нее дошло неточное сообщение о том, что старший из мальчиков Валентин Смирнов убит осколком (в действительности он умер от голода). Ему посвящено одно из самых замечательных стихотворений из цикла «Ветер войны» (23 апреля 1942 года. Ташкент). В стихах возникает образ блокадного города и Фонтанного сада.

*Постучись кулачком — я открою.
Я тебе открывала всегда.
Я теперь за высокой горою,
За пустыней, за ветром и зноем.
Но тебя не предам никогда...
Твоего я не слышала стона,
Хлеба ты у меня не просил.
Принеси же мне ветку клена
Или просто травинки зеленых,
Как ты прошлой весной приносил.
Принеси же мне горсточку чистой,
Нашей невиской студенкой воды,
И с головки твоей золотистой
Я кровавые смою следы.*

Находясь в Ташкенте, Ахматова продолжала работать над «Поэмой без героя». Изменяя и совершенствуя ее, она отказывалась от личных, биографических осмыслений и подчеркивала в изображаемом историческое, всеобщее:

*Из года сорокового
Как с башни на все гляжу,
Как будто прощаюсь снова
С тем, с чем давно простилась,
Как будто перекрестилась
И под темные своды схожу.*

Местом действия отдельных частей поэмы Ахматова избрала Фонтанный дом, белый кваренгиевский зал. Белый зеркальный зал сохранился до наших дней, перестроенный в середине XIX века из южной галереи дворца, которая возводилась Д. Кваренги к свадебным торжествам Параши и графа Николая Петровича. И это предание отражено в стихах Ахматовой:

*Что бормочешь ты, полночь наша?
Все равно умерла Параша,
Молодая хозяйка дворца.
Не достроена галерея —
Эта свадебная затея.
Где опять под подсказку Борей
Это все я для вас пишу.*

Эпиграфом к поэме поставлен девиз из герба Шереметевых, сохранившегося на воротах северного флигеля: «Deus conservat omnia» («Бог хранит все» — лат.).

МУЗА ВРУБЕЛЯ
Из рукописи «Актеры и художники.
Этюды русского театрального портрета»

*От жижи лживой и известной
Твоя мечта тебя влечет
В просторы мудрости небесной
Иль в глубину сапфирных вод.*

Эти строки поэт Валерий Брюсов посвятил гениальному художнику Михаилу Александровичу Врубелю, чье творчество в самобытных, порой титанических образах отразило коллизии предреволюционной поры последнего десятилетия XIX и первых лет XX века.

Врубель не ограничивался гордым отрицанием и протестом. Он пламенно, напряженно искал подлинные человеческие ценности и идеалы, которым может и должно служить искусство. Такие формы протеста против обезличивающей, бесчеловечной действительности имел в виду Луначарский, когда отмечал, что некоторые художники, и среди них Врубель, «строили вольные фантазии и яркие мечты, в которых он бежали от ужасов буржуазной пошлости».

Мысль Врубеля охватывала широчайший круг явлений и, порою, казалось, была всеобъемлющей. Античные мифы, библейские сказания, евангельские легенды, русские былины и сказки, творения Шекспира, Гете, Пушкина, Лермонтова, язык живой природы, мир вещей, глубины душевных переживаний — все было ведомо ему и воплощено в произведениях, на которых лежит неповторимый отпечаток его мощной индивидуальности.

Монументальные росписи театральные эскизы, декоративные панно и орнаментальные композиции, майоликовая скульптура и архитектурные проекты, иллюстрации, натюрморты — таков диапазон творческих проявлений художника. Врубель в равной степени владел рисунком, живописью, скульптурой. Он был одинаково высок во всех изобразительных жанрах. «Вот художник, — говорил о Врубеле его друг В. Серов, — который, как никто, может делать все одинаково хорошо: декорацию, картину, иллюстрировать, портрет может сделать, и замечательный портрет». Серов не случайно столь энергично подчеркнул мастерство Врубеля-портретиста. Устами виртуоза этого жанра была дана глубокая и объективная оценка.

В ряду блистательных мастеров русского портрета Врубель выделяется особым эмоциональным строем своих работ. В них обнажается скрытое будничной обстановкой поэтическое начало, заложенное в человеке, движения подспудных мыслей, затаенные в глубинах души чувства.

В потоке врубелевского творчества явственно различимо несколько главных образных тем: протестующий и поверженный Демон, герои античных мифов и персонажи сказок, созданные народной фантазией. Последняя

особенно проявилась в театральном портрете, связанном с именем певицы Надежды Ивановны Забелы-Врубель.

Жена художника, она была подлинной вдохновительницей Врубеля в самый интенсивный и плодотворный период его жизни и творчества. Облик Забелы, то реалистически четкий, то измененный переменчивым восприятием художника, то преломленный сквозь призму театрального образа, запечатлен во множестве рисунков, акварелей, картин. В них и взволнованное выражение чувств, и отражение творческого взаимовлияния певицы и художника.

Все знавшие художника единодушно отмечали его обостренную музыкальность. Семилетний Миша Врубель неотрывно слушал музыку, когда его мачеха, незаурядная пианистка, садилась за рояль. Увлечение музыкой породило любовь к театру. Семнадцатилетний гимназист Врубель — частый посетитель Одесской оперы. В письме к сестре он сообщает, что слушал «Жизнь за царя» М. Глинки, «Фауста» Ш. Гуно, а также оперы А. Береговского и Ж. Галеви, в исполнении гастролировавших петербургских певцов. Выделенные им в письмах имена солистов — Лавровской, Корсова, Палечека говорят о зрелости вкусов юного художника. Он знакомится с Богомиром Корсовым, в то время солистом Мариинского театра, окончившим Петербургскую Академию художеств, учившимся пению в Италии. Общение с певцами всегда находило у Врубеля художнический отклик. На спектаклях он набрасывал пером изображения действующих лиц. Эти рисунки очень понравились знакомым Врубеля французским актерам, гастролировавшим в Одессе. Тогда же в 1874 г. начинающий художник сделал акварельные портреты французских певцов в комической опере Леока «Дочь мадам Анго».

Живя летом 1883 г. в Петергофе, он пишет сестре о своем увлечении вокальной музыкой. Студент Академии художеств, юрист по образованию, Врубель находится в курсе всех новинок романсной литературы. Называя себя юмористически дилетантом в пении и «общественным ревуном», он дает краткую, профессионально точную характеристику голоса знакомого молодого певца.

Любовь к музыке привела его в Мамонтовскую оперу, где он с 1896 г. начал оформлять спектакли. Здесь он выполнил акварелью портрет Татьяны Любатович в роли Кармен. Первая исполнительница заглавной партии в опере Бизе на русском языке, Любатович была моделью К. Коровина, написавшего поэтический портрет молодой женщины, прекрасной, как цветущий летний сад за ее окном.

Врубель показал Любатович, перевоплощенную в образ вольнолюбивой цыганки. Она смотрит открытым обжигающим взглядом. Побледневшее, решительное лицо обрамлено черными волосами, непокорные пряди спадают на лоб и ухо. Алые розы в волосах и на груди у выреза темно-лилового платья создают тревожный цветовой аккорд. Любатович-Кармен у Врубеля отмечена печатью неотвратимой трагедии. Ее несколько измененный облик вновь появится в панно «Испания».

В 1896 г. Врубель изобразил Любатович вместе с Забелой в ролях Гензеля и Гретель в опере немецкого композитора Э. Гумпердина, названной

именами главных героев. Созданием этого театрального портрета художник отметил встречу с Надеждой Ивановной Забелой.

Они познакомились в Панаевском театре Петербурга. Ей было двадцать восемь лет. Обладательница прекрасного колоратурного сопрано, она заслужила признание как одна из вдумчивых и одаренных оперных певиц. Забелу пригласили принять участие в гастролях московской труппы С. И. Мамонтова. В связи с премьерой Врубель приехал из Москвы, чтобы поправить декорации к спектаклю. Услышав на репетиции пение Забелы, пораженный его одухотворенностью, художник бросился на сцене к незнакомой певице и с восторженной непосредственностью высказал восхищение ее голосом. Любатович, хорошо знавшая Врубеля как художника мамонтовского театра, друга Коровина и Серова, познакомила их. С этого момента в жизнь Врубеля вошло огромное, светлое чувство, а его творческая фантазия обратилась к образу обаятельной актрисы. Памятью о первой встрече остался парный акварельный портрет Любатович и Забелы в ролях Гензеля и Гретель.

Навеянная сказкой братьев Гримм, опера рассказывала трогательную историю брата и сестры, выгнанных за шалость из дома. Золотистый, светлый колорит передает чувство, которое испытывал Врубель, работая над портретом. В облике белокурого стриженного Гензеля художник выявил мальчишескую уверенность. Весело блестят глаза крепыша Гензеля, а задумчивая темноволосая Гретель, молитвенно сложив руки, нежно прислонилась к брату. Она смотрит с затаенной грустью и тревогой. Трогательную ноту вносят в портрет розовые ленточки в косах голубые завязки платья Гретель. Художник добился в этом портрете не только глубокой характеристики оперных персонажей, но сумел показать внутреннее различие темпераментов и душевной настроенности актрис.

Портрет «Гензель и Гретель» был своеобразным экзаменом художнику со стороны Надежды Ивановны. Своей сестре она сказала, что если «картинка удастся, она согласится выйти замуж за Врубеля». К счастью для русского искусства Забела оценила работу влюбленного художника и в его творчестве забил новый волшебный родник. Врубеля восхищало в Забеле все — внешность, духовная целостность, большой ум. Забела нашла у Врубеля истинную чуткость и доброту. С первых же дней знакомства между ними установились близкие откровенные отношения. Вскоре Надежда Ивановна открыла в своем муже не только большого художника, но и подлинного ценителя музыкального театра. «Я безусловно верю в его компетентность относительно пения, он будет мне очень полезен, и кажется, что и мне удастся иметь на него влияние», — писала она. Ожидания Забелы оправдались — Врубель принес ей большую пользу как певице и актрисе. Художник открыл Забеле огромное значение для сцены внешнего рисунка образа. Все свои партии она пела в костюмах, сделанных по эскизам Врубеля, независимо от того, кто был автором декораций. Врубелевские костюмы, органически связанные с музыкальной драматургией, новаторские и неповторимо прекрасные по форме, цвету и выбору материала, предопределяли формирование сценических созданий Забелы, давали зрительный ключ к трактовке роли. Но Врубель не ограничивался только художественной формой ролей, которые готовила Надежда Ивановна. Он принимал участие в самом про-

цессе разучивания оперных партий и романсов для концертных выступлений Забелы. Его высказывания отличались глубиной и меткостью, и порой, касались таких специальных моментов, как оттенки музыкальной фразировки темпа. И, как вспоминала Забела, она часто «принимала во внимание его советы».

Б. К. Яновский, пианист, композитор, многолетний аккомпаниатор Забелы, знакомый во всех деталях с работой певицы над оперным и концертным репертуаром, писал: «Врубель оказал большое влияние на свою жену как на исполнительницу. Сама по себе в высшей степени музыкальная и чуткая певица, Надежда Ивановна под влиянием Михаила Александровича стала с особой внимательностью относиться к исполняемым произведениям, и пение ее приобретало ту вдумчивость и серьезность, которые выделили ее из ряда ее товарищей по сцене».

Встреча Забелы и Врубеля дала его исканиям новую силу, вызвала огромный духовный подъем, напоила его живопись музыкой, которая и до того волновала художника.

В год женитьбы на Забеле Врубелю заказали пять стенных панно на сюжет поэмы Гете «Фауст». Несомненно, что в сознании художника звучали не только стихотворные строки, но и мелодии оперы Гуно, в которой Забела с 1893 г. не раз исполняла партию Маргариты, Ее сценический образ он и запечатлел на панно «Маргарита в саду» и «Маргарита и Фауст».

Певица М. Л. Дулова, одновременно с Забелой служившая в Харьковской опере, вспоминает, что Надежда Ивановна выступала в «Фаусте» «в таком же костюме и гриме как она изображена на панно». Это свидетельство актрисы-современницы показывает, что Врубель, создавая декоративное полотно, смело соединил фантастику, реальный портрет Забелы в роли Маргариты и свои музыкально-сценические впечатления. Панно вполне конкретно представляют эпизоды второго действия оперы и отвечающее им поведение действующих лиц.

Панно «Маргарита в саду» соответствует тому моменту действия, когда девушка переживает мимолетную встречу с Фаустом. Еще мгновение, и она запоет: «О, как бы я узнать желала, кто юноша был тот, что встретился со мною?» Маргарита остановилась и задумалась. Руки ее опущены, длинные тонкие пальцы сжаты. Ее продолговатое нежное лицо застыло, глаза затуманились.

Второе панно «Маргарита и Фауст» изображает свидание влюбленных. Лицо Маргариты просветлено нахлынувшим чувством, глаза восторженно сияют, она доверчиво положила руку на ладонь Фауста, всем своим существом внимая словам любовного признания. Правая рука Маргариты тянется к цветку. Кажется, что она только что произнесла: «Узнаю я всю правду, спрошу цветок».

Панно Врубеля дают своеобразное преломление театрального портрета. Оставаясь монументальными декоративными полотнами, они не перестают быть театральными портретами, взаимно дополняя друг друга. Композиция панно построена в расчете на рассмотрение снизу-вверх, напоминая о сцене и создавая возможность лучшего размещения холста на стене. Подтянутые позы и скупые жесты персонажей, и особенно положение опущенных и сомкнутых рук «Маргариты в саду», словно вводят зрителя в оперный спектакль. Врубель не зату-

шевывает впечатление условности театрального оформления, которое легко читается в пейзаже и бутафорском характере пышных цветов на переднем плане, одновременно используя это для усиления декоративности. Но самое притягивающее, волнующее в панно к «Фаусту» — лица и, прежде всего, облик Маргариты — поэтический театральный портрет, в котором живопись Врубеля слила поэзию Гете, музыку Гуно и игру Забелы.

Вернувшись из свадебной поездки по Европе и обосновавшись осенью 1895 г. в Харькове, куда Забелу пригласили в оперный театр, Врубель делал костюмы для всех персонажей, партии которых пела Надежда Ивановна и одновременно написал картину-портрет «Муза».

«Муза» Врубеля — это преображенная творческим раздумьем Забела. Теплая золотисто-коричневая гамма придает портрету музыкальную настроенность. У Музы бледное лицо, освещенное огромными мерцающими серо-голубыми глазами. Она смотрит неотступным, пристальным и спокойно величавым взором, словно требуя от художника ответа. Пламенем разметалась волна тяжелых медно-рыжих волос. Тонкие, гибкие руки с длинными, необыкновенно нежными пальцами говорят о какой-то предельной чуткости, способности коснуться тончайших душевных струн. Именно таким — по выражению Римского-Корсакова — должен быть человек-творец, отличающийся «громадной восприимчивостью к слабым эмоциям».

Черты Забелы-Музы и Маргариты читаются в акварели Врубеля «Примавера». Золото волос, нежный румянец лица, соцветия сине-фиолетовых дельфиниумов, вся золотисто-зеленая и голубовато-коричневая гамма акварели звучит как музыкальная тема.

Портреты Забелы в образе «Музы» и «Примаверы» в ролях Греты и Маргариты составляют первый цикл врубелевского живописно-поэтического повествования об актрисе большого музыкального дарования, лиричности и душевного обаяния.

Новый цикл театральных портретов Врубеля связан с постановками в Мамонтовском театре опер Римского-Корсакова на сюжеты русских сказок и былин. В этих постановках наиболее полно раскрылось новое направление театральной живописи, тесно связанной с музыкальной драматургией. Для опер Римского-Корсакова Врубель создал декорационное оформление, в котором воплотил идею о синтезе искусств, подчинив единому замыслу все компоненты от монументальной живописи до эскиза костюма.

В операх Римского-Корсакова полнее всего раскрылся талант Забелы.

Сравнение эскизов Врубеля и фотографий Надежды Ивановны в ролях, воспоминаниях самой певицы и современников позволяют утверждать, что лучшие сценические создания Забелы в операх Римского-Корсакова родились в сотворчестве художника и актрисы.

Встреча Врубеля с музыкой Римского-Корсакова относится к концу 1897 года, когда мамонтовская труппа вдохновенно трудилась над сценическим воплощением оперы-былины «Садко». Музыка нового произведения захватила всех своей национальной самобытностью, мелодичностью, идущей от русских народных песен, оригинальностью образов. Опера, отклоненная Дирекцией импе-

раторских театров, нашла горячих приверженцев, особенно в лице художников. Коровин совместно с Милютиным исполнил красочные декорации, Серов и Врубель стали сорежиссерами спектакля, проявив неистощимую выдумку и фантазию, создавая эскизы костюмов.

26 декабря состоялась премьера, а на втором спектакле, когда Волхову пела Забела, присутствовал автор. Актриса с блеском справилась с труднейшей партией, выступив после одной оркестровой репетиции. Она сразу же утвердилась как идеальная исполнительница роли. Так почувствовала публика, так считал строгий и сдержанный в оценках композитор

Через три года после премьеры, когда отмечалось тридцатипятилетие деятельности Римского-Корсакова, он вновь пошел на спектакль «Садко» в Мамонтовскую оперу. Рассказывая о восторге и овациях зрителей С. Н. Дурылин отмечал, что «никто не рукоплескал ему с таким увлечением и так звонко, как царевна Волхова (точь-в-точь такая, как на картине Врубеля «Морская Царевна»!) и вольный гуслир Садко (его исполнял Секар-Рожанский), стоявшие рядом с ним».

Упоминание имени Врубеля и его картины в связи с оперой «Садко» — не прихоть мемуариста, а закономерное примечание знатока искусства. «Садко» стал вехой на творческом пути и Забелы, и Врубеля. Вместе они обсуждали каждую фразу партии, вырабатывали сценический рисунок роли. Врубель сделал несколько превосходных эскизов костюма Морской царевны Волховы, жемчужин живописи. Такого рода костюмов — обобщенных, красочных, отвечающих духу произведения и народного эпоса — театрально-декорационное искусство не знало. Это был новый шаг в русском и мировом искусстве, значение которого смогли понять и оценить намного позже. Поэтические врубелевские костюмы Волховы и исполнение Забелы дали жизнь музыкальному образу Римского-Корсакова.

Сам композитор именно так и воспринял работу Н. И. Забелы в его операх. В письмах он обращался к Надежде Ивановне и Михаилу Александровичу. Когда он писал Забеле, что «...вы сочинили Морскую царевну, что создали в пении на сцене ее образ, который так за вами навсегда и останется в моем воображении», Корсаков имел в виду и Михаила Александровича Врубеля.

Каждый свой приезд в Москву композитор посещал Врубелей и проводил долгие часы в их доме. Возможно, что здесь шли беседы и об искусстве, и о выразительных возможностях певческого голоса — вопросе, который обсуждался в переписке Римского-Корсакова и Врубеля. Чете Врубелей Римский-Корсаков посвятил романсы «Нимфа» и «Сон в летнюю ночь», выражая этим свое дружеское отношение и расположение к союзу живописца и певицы, связавших глубоко и искренне свое творчество с его музыкой.

Проникновенное исполнение Забелой музыкальных произведений Римского-Корсакова открыло пред Врубелем мир русской сказки и былины.

В. Э. Мейерхольд писал о Забеле: «Казалось, что ей не приходится перевоплощаться на сцене, что черты всех этих корсаковских героинь пребывают в ней самой... И они же навсегда приковали к ее сказочному облику Врубеля поэта-художника, обожествляющего природу преклонявшегося перед поэтическим ми-

ром корсаковской музыки. Этот облик будто бы застывший, а на самом деле пленительно игравший таинственной улыбкой, владел им и творчески воодушевлял его на протяжении многих лет».

Образ Волховы завладели воображением Врубеля. Он создает две акварели: одну — изображавшую прощание Волховы с Морским царем и вторую — прощание с сестрой.

Лицо Волховы исполнено страстного томления, она вся устремлена к Садко, чей голос пробудил в ней любовь. Ее жесты выражают порыв, отчаянную решимость и затаенную обреченность.

Это акварели-вариации на тему оперы-былины, в которых сохранен сценический образ Забелы-Волховы. Ее облик, мимика, пластика движений подсказали художнику и выражение лица, и жесты Волховы на обеих акварелях.

Совершенное воплощение образа Забелы-Волховы дано Врубелем в акварельном портрете, написанном в 1898 г., где она изображена в костюме, исполненном по его эскизам. Волхова, дочь Морского царя, стоит на безлюдном берегу предзакатного Ильмень-озера, окруженная высокими камышами под сенью ветвей. Темно-золотые волосы волной ниспадают на спину, растекаются на плечи, грудь и руки. Длинное мерцающее со шлейфом-хвостом платье Волховы, нити речного жемчуга, чешуя одежды, ожерелья и сказочный головной убор в виде кокошника-раковины таинственно переливаются в неярком свете полумесяца, нависшего над озерной гладью и стеной чернеющего леса. В отрешенной позе Волховы, в опечаленном, но спокойном лице отражено сознание неизбежной разлуки с Садко. Отблеск темного озера, перекликаясь с бликами ее платья, словно подсказывает, что едва зайдет месяц, девушка растворится серебристым туманом и потечет быстрой реченькой к Новгороду.

В том, как Волхова стоит, как опущены руки и сплетены пальцы, художник показал привычную певческую манеру держаться на сцене, но подмеченная Врубелем профессиональная особенность включена в образ, создавая ощущение едва отзвучавшей мелодии. Впечатление театральности достигается и тем, что пейзажный фон трактован в обобщенно-декоративных формах. Нерасчлененной массой дана стена леса на горизонте, силуэтно написана крона дерева и сплетенная осока на переднем плане.

Главным для Врубеля являлось выражение общего настроения, сути художественного образа, рожденного музыкой и исполнением Забелы. Поэтому точность отдельных деталей здесь отброшена во имя достижения сценической и художественной правды. Об этом говорит дружеский спор Римского-Корсакова с Врубелем, о котором композитор записал в дневнике: «В одно из моих посещений М. А. Врубеля он мне показал свою картину «Морская царевна». На картине, между прочим, был изображен рассвет и месяц в виде серпа, причем последний был обращен к заре своей вогнутой стороной. Я заметил художнику его ошибку, объяснив, что на утренней заре может быть виден лишь месяц на ущербе, а никак не новый месяц, и притом к солнцу бывает обращена всегда выпуклая сторона. М. А. убедился в своей ошибке, но переделывать картину не согласился». Врубель ничего не изменил не из упрямства или уязвленного авторского самолюбия. По общему настрою-

ния портрета требовался тяжелый, погружающийся за леса грустный месяц, а не легкий, изогнутый луком и словно парящий, и Врубель оставил «астрономическую ошибку», чтобы сохранить художественную правду.

Сценические образы опер «Садко» и «Снегурочка», их пронизанная народным духом музыка продолжали еще долгу волновать воображение художника. Зимой 1899–1900 гг., работая над серией майоликовых скульптур в Абрамцевой мастерской, Врубель вылепил полуфигуры Волховы и Садко, запечатлев исполнителей ролей — Забелу и Секар-Рожанского. В обобщенных чертах лиц сохранено портретное сходство, в позах выявлен характер персонажей: печальной, задумчиво-нежной Волховы и смелого удачного Садко. Перламутровые переливы и фактуру майолики Врубель использовал для усиления образного начала. Обнаженная фигура Морской царевны кажется сверкающей, словно она только что выплыла из воды, а одежды Садко мерцают как узорчатая парча.

В театре Мамонтова Врубель создал декорации к операм Римского-Корсакова «Царская невеста», «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане», каждый раз находя неожиданное и убеждающее решение. Как всегда, он продолжал делать эскизы костюмов для ролей, в которых выступала Забела, помогая ей воплощать образы Ольги в «Псковитянке», Веры Шелюги и Снегурочки в одноименных произведениях, Марфы в «Царской невесте» и других операх.

Эскиз костюма Снегурочки, сделанный еще в 1897 г., наглядно показывает влияние Врубеля на Забелу в работе над сценическим образом. Уже в самом рисунке заложена характеристика персонажа, подсказан соответствующий внешний облик и сценический жест. Проникаясь живописно-музыкальной образностью врубелевского костюма, Забела органически слила его музыкальной тканью оперы.

1900 г. ознаменовался новым сверкающим взлетом творчества Врубеля. Он пишет «К ночи», «Пана», «Сирень» и вместе с Римским-Корсаковым и Забелой работает над постановкой «Сказки о царе Салтане». Письмо композитора из Вечаши, где он жил летом и работал над «Салтаном», адресованное Забеле, не оставляет сомнения в том, что партия Царевны-Лебеди писалась в расчете на ее голос и манеру исполнения. 19 января 1900 г. оперная партия была закончена, а через восемь месяцев поднялся занавес в театре Московской частной оперы.

Зрители увидели одно из самых совершенных театральнo-декорационных произведений Врубеля. Особенно яркое впечатление оставили оформление третьего и четвертого актов и костюмы. «Появление града Леденца, — писал дирижер спектакля Ипполитов-Иванов, — вызвало общий восторг и овацию всего театра». Не меньший успех выпал и на долю Забелы, спевшей центральную партию Царевны-Лебеди. И, конечно, высшим и самым отрадным для певицы была похвала композитора: «Какая вы чудесная и поэтическая Лебедь-птица». Сказочный образ Лебедя, восходящий и к Пушкину, и к русскому народному эпосу, воссозданный на сцене музыкой Римского-Корсакова, исполненный Забелю в костюме Врубеля, был вдохновенно запечатлен кистью гения.

Царевна-Лебедь показана Врубелем в четвертом действии в кульминационный момент фантастического преобразования, когда она «...взмахнув крыльями полетела над волнами и на берег с высоты опустилась в кусты, встрепенулась, отряхнулась и царевной обернулась». Поднятые шумные, шуршащие жемчужно-серые крылья. Словно на глазах растворяется пышное лебединое оперенье и из него горделиво и робко поднимается тонкая девичья фигура царевны, окутанная прозрачной фатой с филигранной серебристой каймой... Выжидательно, вопрошающе повернуто тонкое одухотворенное лицо с огромными, глубокими синими глазами. В расширенных зрачках — удивление, нерешительность и затаенная надежда. Тонкая, хрупкая рука с горящим перстнем прижата к груди. В этом стыдливо-беззащитном жесте последняя робость нахлынувшего чувства, о котором говорят алые запекшиеся губы.

С огромной эмоциональной силой написан пейзаж: простор тревожного моря, алые полосы на горизонте, высокие сосны бора, верхушки которых пылают в отсветах заката. Розовые блики заката переливаются на крыльях и оперении, заставляют светиться изумруды, сапфиры и жемчуга на филигранном кокошнике и серебряное кружево фаты. Живопись «Царевны-Лебеди» столь же богато инструментована, лирична и вместе с тем изыскана, как музыкальная характеристика мелодии партии в опере Римского-Корсакова.

Царевна-Лебедь — не только новый этап развития театрального портрета. Исключительная сила художественного обобщения, монументальность решения раздвигает рамки жанра, превращают портрет в своеобразную живописно-музыкальную поэму, рожденную синтезом живописи, музыки и сценического искусства.

Римский-Корсаков в своей «Летописи» подчеркнул прямую связь фантастического девичьего образа тающей Снегурочки с Морской царевной, превращающейся в Волхов-реку. Рядом с ними может быть поставлена и Царевна-Лебедь, сбрасывающая путы колдовства, но не исчезающая, а принимающая облик девушки. Три сказочных образа — Волхова, Снегурочка, Царевна-Лебедь, олицетворяющие поэтичность русской женщины, ее любовь, самоотверженность и верность, — вершины творчества Римского-Корсакова, Забелы и Врубеля. Они сверкают ярчайшим соцветием в сокровищнице русского искусства

С самого начала рождения живописного цикла, посвященного Забеле, у Врубеля наметились две линии: портреты в ролях и в жизни, связанные между собой единством ощущения и отношением художника к модели.

В 1898 г. Врубель исполнил один из лучших портретов Надежды Ивановны Забелы жизни. Он рисовал ее летом на Украине, на хуторе, принадлежавшем Н. Н. Ге, сыну известного художника и мужу сестры Надежды Ивановны. Чудесное природное окружение, живая память о замечательном живописце, чья мастерская сохранялась в неприкосновенности, среда людей, любящих искусство — все благотворно сказалось на творческом настроении Врубеля.

Он писал Забелу в саду в пышном летнем платье с буфами и шляпке, сделанными по его рисунку в стиле начала XIX века. Чувствуется как увлеченно художник работал над передачей ниспадающих складок нежно-

зеленоватой материи, белых оборок и бледно-зеленых лент. Солнечные блики играют на легкой ткани, на белых лайковых перчатках, смягчая резкость цветовых переходов.

Забела сидит в непринужденной, спокойной позе, чуть склонив голову. Из-под трепещущих оборок шляпки видны густые каштановые волосы. Руки лежат на коленях, в левой она держит изящный лорнет. Лицо Забелы дышит покоем и глубоким душевным удовлетворением. В нем нет и тени эмоциональной напряженности или тревоги. Открытым ясным взглядом смотрит Забела на светлый и зеленый летний мир, посреди которого она кажется пышным грациозным цветком.

Для Врубеля образ Забелы никогда не становился обыденным, сохраняя в каждый момент ореол поэтичности и артистизма. В этом смысле портрет Забелы в жизни содержит элементы театральности не только благодаря стильному, подчеркнuto изысканному одеянию, но и в самом подходе живописца к изображенной. В наследии Врубеля портрет Забелы 1898 г., пожалуй, самое мажорное и оптимистическое произведение. Оно знаменует краткий период жизненного счастья в судьбе актрисы и художника.

Между 1900–1905 годами Врубель создает цикл портретов Забелы в жизни. Вновь и вновь всматривается художник в подвижное лицо, полное для него привлекательности, одухотворенное, каждый раз другое, измененное новыми мыслями и эмоциями.

Для Врубеля Надежда Ивановна Забела и ее сценические образы были источником больших творческих взлетов, и даже для больного художника она являлась «одним из важных стимулов... быстрого и радикального поправления». Сокрушенный непониманием, загнанный тяжким недугом в лечебницу, Врубель в письме к Забеле открывает ей, что он считает самым ценным в ней как человеку: «Знаешь, Нюта (сестра художника) произвела на меня в воскресенье очень отрадное впечатление: на ней сильно чувствуется твоя ежедневная близость, твоя целостность, и большой ум, положительно слегка озарили и ее». Именно эта внутренняя озаренность светом ума и чувства, целеустремленность, собранность, определенность характера выражены во врубелевских портретах Забелы.

В цикле портретов Забелы выделяются акварели, где певица изображена на концертах или после них. Интересно, что и на концертах Забела выступала в платьях, сделанных по эскизам Врубеля. Портреты эти показывают, что Врубеля-психолога интересовали переходные моменты творческого состояния — ощущение певицы до концерта или после выступления, поиск нужного творческого самочувствия.

Вот она стоит во весь рост, словно пред выходом на эстраду под свет люстр и взглядов, ушедшая в себя, внутренне наполненная ощущениями, которые ей предстоит передать публике. На ней черное платье с фиолетовым воротником, на рукавах сборчатые нашивки; такие же детали на поясе, внизу на платье прорезь, подшитая также фиолетовой тканью. Гармония черного и фиолетового. мягкость, строгость и изящество линий сообщают облику певицы подчеркнутую театральность.

На другом портрете Забела изображена сидящей в пышном концертном платье. Может быть, она отдыхает в антракте между отделениями. В шумящих складках утонули руки. Лице несколько осунувшееся, широко открытые сверкающие глаза говорят о нервном напряжении, об огромной затрате душевных сил, отданных музыке.

К сюите портретов Забелы относится акварель, подписанная и датированная художником 17 декабря 1904 г., в которой вновь варьируется тема перехода от состояния творчества к покою. «Концертная сюита» дополняется знаменитым портретом Забелы на фоне березок. Она изображена до пояса в легком, прозрачном синевато-сиреневом платье, в нарядной и очень изящной шляпке с блекло-розовой отделкой. В руках у Забелы пышная желто-белая и черно-красная розы, а за спиной высокие тонкоствольные березки с голубеющей корой. Женщина, которую рисовал Врубель, была уже не такой молодой, как он ее изобразил. Но в этом высшая правда портрета. Есть такие мгновения в жизни человека, когда разглаживаются морщины лет и проступает красота юности и ясность души «первоначальных светлых дней». Врубель прозрением гения увидел и выявил эту внутреннюю красоту, сиявшую в темно-голубых глазах Забелы. Может быть оттого среди всех портретов Забелы это самый «музыкальный», как бы звучащий, вызывающий ассоциации романсом Чайковского, который исполнялся певицей...

*То было раннею весной,
В тени берез то было,
То было в утро наших лет.*

В цикле врубелевских портретов Забелы есть два, в которых тема актерского труда раскрыта по-особому эмоционально и поэтично. Она показана не в блеске сцены, не в минуту подъема и творческой отдачи, а в те часы, когда отшумели аплодисменты и актер, отдавший все душевные силы выступлению, остается наедине с собой. Оба портрета исполнялись в 1904–1905 годах и являются, несмотря на незавершенность, монументальным финалом врубелевского портретного цикла, посвященного его музе-вдохновительнице Забеле.

В портрете маслом, названном «Дама в лиловом» Русского музея и портрете «После концерта» Третьяковской галереи — общая тема и единое настроение — сосредоточенное размышление «взыскательного художника» о себе, жизни, творчестве.

На портрете Русского музея Забела изображена сидящей в кресле пред камином. На ней голубовато-лиловое с переливчатым блеском концертное платье. В фигуре и характерном профиле угадывается знакомый облик певицы. Она будто вслушивается в отзвучавшие мелодии. Благородный колорит лиловых, голубых, насыщенных теплотой мазков передает зрителям незримую музыку, наполняющую душу актрисы.

Портрет Третьяковской галереи более проработан, он целостнее и потому тема размышления актера-художника, борьба чувств в его душе приобретает здесь особую значительность. Забела вернулась домой после концерта, туда, где она готовилась к выступлению, где вчитывалась в ноты, вслушивалась в мелодии, проверяла каждую фразу. Теперь все позади — волнение первого шага на сцену,

реакция зала, добрые слова, вежливые или колкие замечания критиков. Она забралась с ногами в большое удобное кресло, не сняв широкого нарядного концертного платья, не сбросив с ног светлых туфель. Правая рука застыла на спинке кресла, левая утонула в складках одежды.

В комнате сумрачно. Лишь мерцает лакированный рояль, да бронзовая решетка беломраморного камина. В нем под сизым слоем пепла пылают алые угли, чуть освещая гостиную. От углей падают блики на темно-лиловое платье, высвечивая побледневшее лицо актрисы. Тени, окутавшие осунувшееся лицо, придают особую глубину взгляду, устремленному в пространство, где словно витают образы, созданные на сцене.

Обычный эпизод в жизни артиста поднят Врубелем до степени обобщения большой философской глубины. Здесь отражена диалектика творческих исканий и сомнений, запечатлена судьба художника, обреченного на одиночество и непонимание.

Цикл врубелевских портретов Забелы — единственное в своем роде явление русской и мировой живописи. Художник создал неповторимо поэтические театральные портреты, стоящие по силе образного и эмоционального воздействия в одном ряду с вечными классическими созданиями искусства всех времен и народов. Эту классичность творчества Врубеля со всей определенностью и горячностью подчеркивал другой мастер театрального портрета А. Я. Головин: «Сейчас уже не приходится «защищать» Врубеля, но я настаиваю на том, что он во всех своих произведениях был именно классичен, если понимать под «классикой» убедительность, основательность, внушительность художественного произведения».

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ ПЛАФОНОВ Э. К. ЛИПГАРТА

Имя художника и крупного исследователя западноевропейской живописи, академика Эрнеста Карловича Липгарта (1847–1932), хорошо известно в России и Европе в конце XIX — перв. четв. XX вв., в советский период было предано забвению. Всегда помнили его только в музейных кругах, особенно в Эрмитаже, где Э. Липгарт трудился с 1908 по 1929 гг.

Этот период был пиком расцвета его научных изысканий, когда им был сделан ряд выдающихся атрибуций произведений из собрания Эрмитажа и других коллекций. Точности многих его определений способствовало не только знакомство с подлинниками почти всех европейских музеев, но и его художественный дар.

Как живописец и график Липгарт в основном начал формироваться в Италии и Испании, где с 1865 года его учителем был знаменитый немецкий художник Ф. фон Ленбах. Свое художественное образование он продолжил во Франции у Ж. Лефевра, Г. Жаке и Г. Буланже. Находясь тринадцать лет (1873–1886) в Париже, выставляя свои работы в ежегодных парижских «Салонах», Э. Липгарт зарекомендовал себя не только как мастер картин на мифологические и аллегорические сюжеты, но и как блестящий портретист, график, а также монументалист и декоратор, исполнивший несколько плафонов и настенных панно в России и Европе.

В 1869–1872 гг., еще находясь в Италии, Липгарт исполнил плафон, заказанный князем Александром Ливеном для его дворца Фокенхоф в Курляндии. О плафоне известно лишь, что это была копия с Паоло Веронезе на аллегорический сюжет, где Венеция была изображена в виде коронованной молодой женщины.

В 1870 году Президент С.-Петербургской Академии художеств, дочь Николая I, великая княгиня Мария Николаевна пожелала, чтобы молодой художник расписал стены и исполнил плафон парадной лестницы ее виллы Кварто (Quarto) близ Флоренции, которую она купила у наследников вестфальского короля Жерома Бонапарта. Великая княгиня выразила желание, чтобы на плафоне была изображена группа дам и кавалеров у балюстрады, но Э. Липгарт предложил «свободную композицию». Пока «высокая» заказчица колебалась с решением, художник выполнил эскиз, который получил одобрение. Точное содержание его неизвестно. Одновременно он расписал боковую стену лестницы виллы. Согласно сведениям Карла Крюгера, изложенным в статье об Эрнесте фон Липгарте, художник изобразил множество персон в костюмах разных времен, спускающихся и поднимающихся по ступеням. Это была интересная идея: реальных гостей великой княгини, поднимающихся по реальной лестнице, как бы сопровождали

персонажи прошлых веков. В марте 1870 года Липгарт завершил *эту* работу и вернулся к своим неоконченным работам в Венеции. Здесь, в том же году, по просьбе немецкого архитектора

А. фон Гнаута, Липгарт копировал расписанную Д. Б. Тьеполо стену большого зала в палаццо Лаббиа. Фон Гнаут, только что закончивший постройку в Штутгаре особняка по типу итальянской виллы для богатого фабриканта Зигеля, искал художника, способного исполнить, согласно желанию владельца, картины на аллегорический сюжет, которые должны были украсить потолок одного из помещений, а также десюдепорты.

Художник предложил четырехчастный плафон с сюжетами: «Орфей и Эвридика», «Анакреон, читающий стихи», «Пигмалион и Галатя» и «Терпсихора с сестрами-музами». Моделью для Терпсихоры, согласно воспоминаниям Липгарта, послужила некая сеньора Элиза Г. Первая часть плафона была выполнена в 1871 году и тогда же отправлена в Штутгарт. В 1872 г. были, по-видимому, закончены и остальные картины для виллы Зигеля.

Поздней осенью 1872 г. после вручения Александру Ливену исполненных Липгартом трех копий с Тинторетто, князь просил его скопировать конный портрет, парный уже имеющемуся во дворце Фокенхоф. Остановились на портрете Карла I на охоте работы ван Дейка, что потребовало поездки в Лувр. В апреле 1873 года князь А. Ливен и Э. Липгарт прибыли в Париж. Выполнив заказ, художник задержался в столице Франции, где в начале 1874 года закончил холст «Ариадна и Бахус» для плафона в будуаре великой княгини Марин Николаевны в ее петербургском дворце. В марте того же года художник сам отвез его в российскую столицу. Судьба плафона до сих пор остается неизвестной.

В Париже, будучи введен в литературно-художественный салон дочери Жерома Бонапарта, принцессы Матильды, Липгарт получал множество заказов от представителей парижского «света».

В 1881 г. графиня Э. Потоцкая (урожденная Пиньятелли) просила Э. Липгарта исполнить плафон и десюдепорты на аллегорический сюжет для спальни своего парижского дворца. На нем Ночь представлена в виде обнаженной фигуры молодой женщины с зажженным факелом в поднятой правой руке; она стоит в колеснице, влекомой совами — символами ночи. Плафон заслужил почетный отзыв на выставке 1882 года в «Салоне». Этот плафон в бывшем дворце графини, где теперь находится Торговая палата, сохранился.

В 1885 году Э. Липгарт получил еще один заказ от русского господина Обидина, владельца нового парижского особняка. Художник предложил пасторальный сюжет, где композиция построена по диагонали, оставляя большое место небу с облаками в центре плафона. В левом нижнем углу помещены фигуры пастушка и пастушки, данные в сложных ракурсах, рядом с ними — амуры, собака и овечка, а в верхнем правом углу — аллегорическое изображение Ночи в виде женской фигуры на колеснице, зажигающей в небе звезду, по-видимому, в данном случае как

символ счастья и любви. Некоторое представление о плафоне дает хранящийся в Русском музее эскиз. В нем проявилось дарование художника именно как монументалиста, способного смело передать пространство, насытив его воздухом и глубиной. Не случайно по рекомендации Александра Бенуа в 1921 году эскиз был приобретен одним из лучших музеев русского искусства.

Зрелым, опытным художником прибыл Липгарт в 1886 году в Петербург. Сюда привела его необходимость лично доставить Императору Александру III заказанные им художнику в Париже две картины на мифологический и евангельский сюжеты. Одна из них, «Христос среди мудрых и неразумных дев», хранится в Третьяковской галерее в Москве, другая, в плачевном состоянии, находится в Краснодарской картинной галерее, куда она была предана в 1930-е годы из Эрмитажа.

Множество заказов, поступивших от высокопоставленных особ и великосветской знати, задержали художника на Родине, куда он вернулся после 25-летнего отсутствия.

Здесь, как нигде широко, развернулся его талант монументалиста и декоратора. На ежегодных выставках в Императорской Академии художеств, С.-Петербургском Обществе художников, а также в Обществе поощрения художеств появлялись его многочисленные эскизы плафонов, число которых порой доходило до десяти-пятнадцати.

В России как монументалист Э. Липгарт работал во дворцах (Мраморном — резиденция великого князя Константина Константиновича, Юсуповском на Мойке, 94. дворце великого князя Алексея Александровича на Мойке, 122) и в особняках (великой княгини Ольги Александровны, Сержа фон Дервиза, баронессы фон-Пистолькорс). Из них сохранились плафоны и настенные панно в названных трех дворцах.

К наиболее ранним по исполнению относятся десять настенных картин, исполненных художником в 1887 году, через год после прибытия из Парижа, по заказу вел. князя Алексея Александровича (1850–1908) для дуговой столовой его дворца на Мойке.

Картины из жизни разных сословий в костюмах XVII–XIX вв., написанные сочными яркими красками, тонко передающие настроение отдельных персон, талантливо исполненные аксессуары — посуда, ткани, перья, фрукты, цветы — позволяют отнести их лучшим произведениям художника, Некоторые из них перекликаются с произведениями голландской и фламандской живописи.

Многие изображенные на картинах лица имеют свой реальный прототип. Так, известно, что на полотне, условно названном «В винном погребке», в облачении доминиканского монаха изображен популярный в то время немецкий актер Зуске. На другой картине, с сюжетом «Прогулка по реке», одна из дам в шляпе, сидящая в лодке, написана с жены художника Флорентины Луизы Константины фон Липгарт, урожденной Жуанн.

Два из настенных панно выполняют роль десюдепортов. Видно, что художнику было известно о резных дубовых картушах с монограммой хозяина дворца, для которых в двух названных панно на холсте были оставлены свободные от живописи пространства в центре, а по сторонам художник изобразил фигурки амуров с фруктами, плодами и цветами — на одном из них, и с серебряной и бронзовой посудой — на другом. Позы и лица амуров — живы и естественны, мастерски написаны плоды и посуда; так передать фактуру бронзы и серебра удавалось немногим художникам.

В картине с бытовым сюжетом, условно названном «На кухне», изображены повар с ковшом в руке, служанка с подносом, окликающая маленького поваренка, облизывающего палец, бесцеремонно запущенный перед тем в глиняный горшочек с едой. Психологически точно передано выражение лица поваренка, сознание, что он делает что-то запрещенное, но от чего по-детски он не мог удержаться, надеясь, что его проделка не будет замечена.

Очень живо написан кот, с азартом вцепившийся в кусок дичи: что-то хищное пробудилось при этом в мордочке, глазах, заострившихся ушах, приподнятой шерстке. Улыбки позы всех изображенных — необычайно жизненны и естественны.

Совершенно по живописи картина со сценой «В рыбной лавке». На переднем плане обращает на себя внимание нарядная дама в сопровождении двух кавалеров, которая остановилась перед прилавком, где торговка с любезной улыбкой предлагает ей блюдо с креветками. Изображение товаров: рыбы, дичи, продуктов моря пронизано духом, родственным картинам великих фламандских мастеров.

На холсте «Завтрак на террасе» запечатлена жанровая сцена, где несколько знатных рыцарей и богатых дам сидят за накрытым столом. Три красивых служанки подносят им блюда с яствами, а мальчик, сидящий на бочонке с вином, услаждает господ игрой на скрипке.

Шелковые ткани, широкополые шляпы, рыцарские кирасы, посуда, фрукты, мясо, павлин на блюде с распущенным нарядным хвостом в руках одной из служанок, написаны Липгартом с особым блеском. Вся жанровая сцена дополнена пейзажем и великолепно переданной породистой собачьей головой с дорогим ошейником, — на переднем плане.

На этом полотне, также как на предыдущих, — та же живость поз, улыбок, тонко переданное психологическое состояние человека.

Не менее талантливо исполнена картина с условным названием «Отдых в лесу». Слева на холсте изображены две нарядные дамы и сопровождающие их кавалеры, остановившиеся на пригорке у леса для отдыха и ужина. Справа изображена группа слуг, которые собираются готовить убитую на охоте дичь. Рядом выразительно написанная собака. Дамы явно утомились и галантные кавалеры развлекают их интересным светским раз-

говором. Тонко передана художником игра страстных и нежных взглядов, устремленных на прекрасных дам.

Еще одна картина изображает группу крестьян, идущих на базар. Красивая крестьянка придерживает стоящую на голове плетеную корзину с фруктами, плодами и зеленью. Полуобнаженный крестьянин в шляпе несет за спиной убитую лань. Молодая девушка рядом с ним держит на руках маленького ягненка.

За ними — охраняемое собакой стадо овец и баранов, предназначенное для продажи. Выразительно исполнен характерный пейзаж. Мастерски написаны стадо и собака, подгоняющая его.

Панно, запечатлевшее прогулку по реке, передает один из эпизодов развлечения и отдыха богатых господ. Слева на переднем плане изображена лодка у берега и в ней две дамы в длинных шелковых платьях. Одна из них держит удочку, другая показывает сетку с выловленной рыбой группе господ, плывущих в лодке по реке. Среди них — кавалер в широкополой шляпе и плаще, сидящий на веслах, рядом с ним — дама, пред ним — еще две молодые особы, одна из которых держит в руках раскрытый зонт, другая играет на мандолине. Здесь, как и в других картинах, сцена дана на фоне речного пейзажа.

На уже упоминавшемся панно, которое можно назвать «В винном погребе», за столом изображены два доминиканских монаха и кавалер в широкополой шляпе. Один из монахов, в переднике, по-видимому, хозяин погреба, показывает сидящим за столом гостям бокал вина, казалось бы, призывая их полюбоваться его цветом и прозрачностью. Другой монах, который сидит с гостем за столом, с удовольствием смотрит на демонстрируемое вино. Выразительный жест сидящего монаха свидетельствует об одобрительной оценке. За спиной хозяина погреба — винный бочонок, на днище которого — фамилия художника и дата — «Liphart 1887». Именно эта подписанная и датированная работа была похищена в 1990 году.

Завершая описание этой выдающейся серии картин, нельзя не сказать, как умело художник продумал схему размещения и конфигурацию картин с учетом особенностей помещения, соединив в единое целое живопись и архитектуру.

Среди девяти панно есть парные с сюжетами на темы: «Отдых в лесу» и «Прогулка по реке». Оба холста одинакового размера и конфигурации вкомпонованы в дубовую облицовку стен и увязаны с изломом двускатного перекрытия. Еще одну пару составляют два панно, играющих роль десюдепортов; они помещены по одной стене над двумя дверными проемами.

Соответственно конфигурации обрамления камина, по сторонам его верхней части установлены парные живописные вставки с изображением морского пейзажа с парусниками.

Остальные панно заключены в рамы прямоугольных очертаний.

Все десять картин образуют нарядный живописный фриз дубовой столовой и объединены ритмом композиционных решений и мажорным колоритом, отвечающим сюжетам этих полотен.

Декоративные картины дубовой столовой дворца великого князя Алексея Александровича относятся к лучшим произведениям Э. Липгарта.

Во дворце до революции находилась еще одна работа Липгарта — «Тритонада», исполненная, согласно воспоминаниям художника, в технике «*vernis Martin*», на медной покрытой золотом пластине. Она предназначалась для камина Большого зала в стиле Тюдор. Картина исполнялась художником у себя на даче в Павловске. По сведениям Липгарта, она погибла во время революции.

В 1894 году великий князь Константин Константинович, известный поэт, подписывавший свои стихи инициалами «К. Р.», заказал Липгарту плафон для салона своей супруги — великой княгини Елизаветы Маврикиевны в Мраморном дворце. Совершенно естественно, что, будучи сам поэтом, владелец дворца пожелал получить плафон с аллегорическим сюжетом на тему «Поэзия».

Живопись на аллегорические и мифологические сюжеты, многократно отражавшаяся в творчестве мастеров эпохи Возрождения и повторяемая затем художниками последующих веков, не утратившая своего значения во Франции 1870-х гг., откуда недавно прибыл Липгарт, пользовалась всегда любовью в великосветских кругах, хорошо знакомых с мифологией и аллегорическими сюжетами прошлого. Неудивительно поэтому, что великий князь Константин Романов выбрал именно Липгарта для исполнения задуманной темы.

Липгарт вспоминал об очаровании, произведенном на него визитом Константина Константиновича, заказавшего пред тем ему свой портрет, местонахождение которого, к сожалению, пока выявить не удалось.

В своих неопубликованных воспоминаниях художник пишет об особенностях архитектурного объема интерьера великой княгини. Здесь, как всегда, он использовал конструктивные особенности помещения, удачно вписав в поверхность перекрытия, «имеющего вид сомкнутого свода, плавно переходящего в падуги», пять декоративных холстов, обрамленных лепными белыми с позолотой рамами, трактованными в духе рококо: раковинами, рокайлями, медальонами с княжескими коронами и картушами в углах свода с помещенными в них начальными буквами имен супружеской четы: на одном — «К» (Константин), на другом — «Е» (Елизавета).

Центральное иоле перекрытия занято собственно плафоном, сюжет которого в аллегорической форме представляет поэзию в виде молодой женщины, сидящей на крыла том коне поэтов — Пегасе. Ей Бог Аполлон (Феб) протягивает лиру. От удара копыт Пегаса о гору Геликон бьет Гипокрен — источник поэтического вдохновения. Он аллегорически воплощен фигурой женщины, полупогруженной в его воды. Таким образом, аллего-

рия обретает здесь и дополнительный смысл о женщине-вдохновительнице поэтов. Богиня мудрости — Минерва (Афина) в шлеме, украшенном перьями, пытается сдержать мощные прыжки Пегаса. На фоне голубого облачного неба, занимающего основную часть плафона и придающего ему глубину, резвится группа амуров.

Интересна композиционная находка художника, благодаря которой центральная часть плафона сюжетно и зрительно связана с изображением на тему «Жертвоприношение Аполлону» на падуге. Здесь помещены музы, приносящие жертву Богу — покровителю искусств. Они собрались в храме вокруг треножника в виде фигурной вазы с курениями. Облако благовоний обильно поднимается к куполу храма. Муза Эвтерпа (покровительница лирической поэзии) с характерным для нее атрибутом — двойной флейтой, собирает в перламутровую раковину капли Гинокрена, которые стекают в храм из источника, изображенного на центральном поле плафона. Почти все музы портретны — моделью их служили конкретные лица, которых художник называет в своих воспоминаниях. Так для Эвтерпы, окутанной голубой парчой, позировала жена художника, изображенная блондинкой. У ее ног — Урания (муза астрономии) с циркулем в руках сидит, обратив взор в небо. Для нее послужила моделью художница Екатерина Сергеевна Зарудная-Кавос (1860–1917). Позади Эвтерпы, как писал Э. Липгарт, «трагическая Мельпомена размышляет о мрачной драме», рядом с ней, по контрасту, — Терпсихора и Эрате со своей любовной песней». Слева от треножника сидит Талия (муза комедии) в образе молодой девушки в белом легком платье и бархатном малиновом покрывале. В одной ее руке — комическая маска, в другой — розовая ветвь, характерные атрибуты музы, Талия написана Липгартом с жены некоего господина Добржанского. Рядом с ней — муза эпической поэзии Каллиопа с лавровой ветвью в сероголубом одеянии, для которой позировала жена художника, считавшего, что ему удалось достичь совершенного портретного сходства, хотя, сравнивая с сохранившимися портретами Флорентины Луизы, выполненными Э. Липгартом, более похожей на нее на плафоне я бы назвала облик Эвтерпы. На заднем плане стоят еще две музы: Полигимния (муза гимнов и красноречия), которая шепчет что-то на ухо музе истории — Клио. Это должны быть, согласно трактовке художника, красноречивые фразы, которыми Клио украсит свое повествование; в руках у нее атрибуты — доска с письменами и грифельная палочка. Эти две музы не имеют прототипов; они придуманы художником.

Еще одно полотно на падуге представлено сюжетом «Жизнь человека». Начало ее олицетворяет хоровод детей, танцующих вокруг Бога плодородия Пана под сенью ветвей цветущей яблони. В центре, у мраморной фонтанной вазы, над которой парят два белых голубя, расположены три мойры (Клото, Лахесис и Атропа) — богини человеческой судьбы. Клото — в одеянии из розового шелка, с веретеном в руке, олицетворяет рас-

цвет жизни. Лахесис в малиновом бархатном покрывале, моделью для которой послужила мадемуазель Паретти, проводит нить жизни через все превратности судьбы и, наконец, неумолимая Атропа, изображенная спиной к зрителю, безжалостно перерезает ножницами нить жизни. И хотя, согласно мифу, зри мойры обычно изображались безобразными старухами, художник, верный идеалам совершенной красоты, изобразил двух из них молодыми изящными и нарядными женщинами. На левой части полотна Цербер — свирепый трехглавый пес, охраняющий выход из подземного царства мертвых, где властвует Аид (Гадес). Массивная каменная стена ворот увенчана вазой с пламенами. Мрачность преддверия ада подчеркнута сумрачным пейзажем и кипарисами — символами траура. На пилоне ворот, ведущих в подземный мир, художник, согласно желанию владельца дворца, должен был поместить надпись на латинском языке, составленную в лапидарном стиле другом Э. Липгарта — М. Придиком. Но она не понравилась заказчику, ибо великий князь сказал кратко: «Подпишите Ваше имя». Так появился на полотне автограф художника и дата — «1894».

В противовес сюжету «Жизнь человека» на падуге, с противоположной стороны помещена картина с сюжетом на тему «Жизнь богов». Здесь изображена Терпсихора, танцующая под звуки флейты амура перед тремя грациями. Две из них стоят у мраморной балюстрады, а третья возлежит рядом с амуром, протягивая венок из цветов музе танца. Вся сцена дана на фоне архитектурного пейзажа с широкой лестницей итальянской виллы с балюстрадой и декоративными мраморными вазами. Лестница спускается террасами к озеру. В образе амура на полотне запечатлен 14-летний сын художника Роман (1880-1942).

На падуге между окнами находится полотно на аллегорическую тему, согласно трактовке художника, получившую название «Критика и сатира», где эти понятия воплощены в виде величавой женщины в белом платье и красном покрывале. Она вырывает перья из крыльев сирены, символизирующей натуралистическую и тенденциозную поэзию. Моделью для сирены послужила также жена художника, хотя он сам об этом не сообщает.

Плафон в Мраморном дворце Э. Липгарт считал своей лучшей работой. Живопись была исполнена в совершенно новой технике, которой он овладел в Париже у Жюля Лефевра. Плафон написан красками, замешанными на льняном масле. Липгарт ссылается в своих воспоминаниях на только что появившуюся в Париже книгу Вибера «Искусство живописи», прочитав которую он, по его словам, «сразу же принялся использовать его трюк» и, как он далее писал: «мой плафон в Мраморном дворце является великолепной рекламой этого способа, потому что ничто не расплылось, не повредилось». В другом месте художник еще раз повторяет: «Декорация плафона в Мраморном дворце полностью выполнена живописным лаком Вибера и через двадцать лет представляет свежесть замечательных красок», она «не пожелтела, не потрескалась».

Эскизы декоративных полотен, предназначенных для будуара супруги великого князя Константина, были в 1894 году представлены на одной из петербургских выставок. Примечательно, что сюжеты всех пяти частей плафона сопровождались стихотворными пояснениями, изданными отдельной брошюрой, заменившей обычный каталог. Автор этих стилизованных, в духе

XVIII века строк обозначен инициалами «П.Ч».

Картина «Жертвоприношение Аполлону» пояснялась такими строками:

*По другую сторону треножника
Каллиопа, в шлеме героическом,
С музою комедии Талиею,
Заплетает в жертвенник служения:
Каллиопа — лавр неувядаемый,
А Талия — розы ароматныя.*

В начале 1980-х гг. при реставрации плафона «Поэзия» автором данной статьи были даны бригадире реставраторов Б. Н. Косенкову фотографии с полной расшифровкой сюжетов, сделанных на основании документов, хранящихся в семье у потомков Э. Липгарта. Эти сведения были использованы в исторической справке М. Г. Колотова, посвященной реставрации плафона, а также в последующих публикациях.

В 1899 году Э. Липгарт получил заказ на исполнение живописного декора домашнего театра Юсуповского дворца в Петербурге (Мойка, 94). Архитектурное оформление театра в стиле рококо было поручено архитектору А. Степанову.

Живописный плафон театра из четырех частей занимает все пространство перекрытия таким образом, что каждая из частей размещена последовательно друг за другом и обрамлена лепной рамой рокайльного характера.

Центр перекрытия декорирован холстом с основным сюжетом на тему «Заря прогоняет ночь» и связанным с ним сюжетом на тему «Плодородие», помещенном на холсте, имеющем форму медальона. Рамы обеих этих частей объединены друг с другом рокайльными декоративными деталями. По сторонам каждой из двух частей плафона, в небольших рокайльных картушах помещены даты: «1860» и «1899»; первая из них относится к году первоначального создания театра, вторая — к архитектурной и живописной отделке 1899 года.

Основная часть плафона «Заря прогоняет ночь» представляет собой аллегорическую композицию, где Эос (Заря) в виде молодой обнаженной женщины, поддерживаемой, согласно мифу, братом Гелиосом (Восход) в образе полубога юноши с малиновым покрывалом. Эос и Гелиос несутся по светлеющему небу в сопровождении резвящихся крылатых амуров. От них удаляется Ночь в образе женщины с темным усыпанным

звездами покрывалом, с факелом в руке. Она стоит на колеснице, запряженной лебедями и управляемой амуром.

Сюжет малого клейма центральной части плафона на тему «Плодородие» по смыслу тесно связан с основными, ибо плодородие даруется теплотой и светом солнечного дня. На фоне мраморной балюстрады художник поместил фигуры двух женщин с атрибутами цветения и земного изобилия. В руках стоящей обнаженной женщины — символы урожая; серп и букет из колосьев, маков и васильков. Сидящая рядом женщина в легком, слегка покрывающем ее грудь и плечи, одеянии и коричневом покрывале, окутывающем ноги, держит плетеную круглую корзину с цветами. Еще две женские фигуры (одна в синем, другая в красном покрывале) изображены летящими на фоне облачного неба: перед ними улетающий амур. В руках одной из женщин — виноградная гроздь, символ плодородия.

В малом круглом медальоне, помещенном на перекрытии перед «царской ложей», — два амура у балюстрады, также на фоне облачного неба и цветущих ветвей.

В медальоне над балконом изображены два амура с картушем. Один из них как бы поддерживает его, другой — показывает на посвятельную надпись на латинском языке, вписанную в картуш, напоминающий по очертаниям палитру. Надпись гласит:

Imperante
NICOLAO II
ZENAIDA YUSUPOVA
Principis Nicolai
Filia
Hoc a patre ante erectum
Redificant Theairum
ANNO DOMINI
MD CCCC
Stephanovus Architectus
Liphartus Pictor

Живописная отделка театра не ограничивается плафоном. Ее дополняют оформление портала сцены, занавес, живописный задник сцены и такие же медальоны на барьере лож с одиночными и парными фигурками амуров, часто данных в сложных ракурсах.

Самой замечательной работой в театре Юсуповых является сценический задник с перспективным изображением дворца, 3-х ярусной лестницы с балюстрадой и частью парка перед ними в подмосковном имении Юсуповых — Архангельском. Архитектурный пейзаж дополнен рокайльно-цветочным орнаментом с двумя фигурками амуров на переднем плане у мраморной балюстрады. Один из них держит цветок розы, второй обло-

котился на волютообразную оконечность парапета балюстрады с гравированной вязью геральдического характера.

Верхняя часть портала сцены оформлена в виде распахнутого занавеса, стороны которого как бы поддерживаются летящей музой и резвящимися амурами. За этим занавесом изображен еще один с тяжелой бахромой внизу. Рисунок и характер трактовки ткани, а также колорит этого живописного занавеса близки существующему переднему сценическому занавесу; это позволяет допустить, что он также был изготовлен по рисунку Э. Липгарта, хотя вопрос о занавесе до сих пор почему-то считают спорным.

А между тем, Липгарт уже и раньше работал над созданием занавесей. Так в 1893 году был приобретен эскиз занавеса для эрмитажного театра, хранящийся ныне в Эрмитаже.

Видимо, не случайно в начале XX века, через несколько лет после живописной декорировки Юсуповского дворца, великая княгиня Ольга Александровна, дочь императора Александра III, знаток театра и сама профессиональная художница, заказала именно Липгарту занавес для домашнего театра в своем особняке на Сергиевской улице.

Мнение исследователя Т. Соловьевой о принадлежности живописного медальона с посвятительной надписью кисти архитектора Степанова основано лишь на том, что у внуков архитектора хранится эскиз медальона с двумя амурами у картуша с посвятительной надписью. Этот слишком слабый довод представляется недостаточным для того, чтобы согласиться с предположением, сделанным Соловьевой. Эскиз мог быть подарен архитектору художником в память о совместной работе: одного — по архитектурному убранству театра, другого — по живописному. Тождество композиционных и живописных приемов в изображении фигурок амуров, сложные ракурсы, единство типажей, лиц, улыбок, жестов, колорит не только в данной работе, но и в других произведениях монументально-декоративного характера, а также в станковых картинах на аллегорические и мифологические сюжеты, где художник часто изображал амуров, — все это вместе взятое не оставляет сомнения в принадлежности кисти Липгарта медальона с посвятительной надписью в театре Юсуповского дворца. Это подтверждается и самой посвятительной надписью, где А. Степанов назван архитектором, а Э. Липгарт художником.

Сведения о принадлежности последнему всего живописного оформления театра приводятся во всех справочниках о художнике и дополняются свидетельствами современников, в частности Вс. Воинова, писавшего в 1927 году: «Одними из выдающихся работ Липгарта за последнее время является плафон, портал и занавес в театре Дома Просвещения», — так многие годы называли Юсуповский дворец (Мойка, 94), переданный работникам просвещения.

В Петербурге до 1917 года Липгартом был исполнен еще ряд работ во дворцах и особняках. Так, имеются сведения о его работе в особняке

С. фон Дервиза, по заказу которого он исполнил пятичастный плафон на аллегорический сюжет, объединенный темой «Музыка», по-видимому, в связи с музыкальными увлечениями хозяина.

Первая часть с сюжетом на тему «Органная музыка» была представлена Святой Цецилией за органом в окружении ангелов. Вторая часть посвящена теме «Симфоническая музыка», где художник изобразил пару влюбленных, дающих клятву верности перед маленьким античным алтарем с Бетховеном в барельефе. Третья часть с сюжетом на тему «Комическая опера» представлена танцующей парой и портретом Моцарта. Четвертая — на тему «ГрандОпера» с Валькирией и портретом Вагнера. На пятом холсте, как и на первом, изображена Св. Цецилия с портретом Себастьяна Баха. К сожалению, более подробных сведений об этом плафоне, его связи с архитектурой помещения, конфигурации его частей, колорите разыскать не удалось.

Известно также, что Липгарт исполнял работы декоративного характера в доме баронессы фон Пистолькорс.

В семье потомков художника имеется также фотография с плафона аллегорического характера на тему «Вдохновение», где изображена полуобнаженная женщина с лирой в руках, восседающая на летящем орле. Группа помещена в центре на фоне облачного неба. Слева на полотне — фрагмент мраморной балюстрады с декоративной вазой на парапете, два амура и древесная ветвь. Плафон демонстрировался в 1892 году на выставке в Императорской Академии художеств.

Письма и рецензии художественных деятелей, документы и каталоги выставок свидетельствуют еще о множестве эскизов плафонов, представляемых Липгартом на различных экспозициях. Так в статье В. Чуйко, посвященной выставке работ Липгарта 1894 года имеются сведения о том, что из 50-ти представленных им работ более половины составляли эскизы плафонов. О том же упоминается в рецензии на выставку, помещенную в «Петербургской газете» за 25 октября 1894 года и в письме от 27 декабря 1896 г. И. Репина к художнику А. Куренному.

Современнику по-разному оценивали творчество Липгарта-монументалиста. Да это и понятно. Искусство конца XIX — начала XX веков переживало драматичный период зарождения и развития множественности новых течений, новых подходов и оценок. На творчестве Липгарта при всем его консервативном характере, проявившемся в верности традициям академического, салонного искусства второй половины XIX столетия, все же не могло не сказаться влияние новых тенденций. Они выразились и в использовании некоторых приемов импрессионизма и модерна, которые в лучших его работах органично соединились с великолепным знанием природы, ясным и точным рисунком, изысканным и впечатляющим поныне колоритом.

Сюжеты классической западноевропейской живописи в монументально-декоративных произведениях Липгарта получили оригинальную

литературно-мифологическую трактовку, которая все же оставалась чуждой творчеству большинства представителей новых течений в искусстве. На фоне художественных исканий авангарда рубежа веков работы Липгарта выглядели устаревшими.

Сегодня, почти век спустя, мы можем реально оценить все сильные и слабые стороны его творчества и определить для него свое, быть может особое, место в ряду разнообразных художественных направлений конца XIX — начала XX веков. Его позитивная роль заключалась в сохранении лучших традиций академической школы живописи, восходящих к искусству эпохи Возрождения, в стремлении внести черты современности в понимание и утверждение в искусстве вечных идеалов красоты. Позитивная оценка творчества Липгарта несомненно будет возрастать в зависимости от того, чем глубже будут наши знания о творчестве художников позднего Салона, обо всем спектре консервативных течений в искусстве рубежа веков.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО Н. К. РЕРИХА В СВЕТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ 1910-х ГОДОВ

Театрально-декорационное искусство — одно из ярких проявлений многогранного дарования Н. К. Рериха, представляющее собой существенный вклад в историю русской художественной культуры начала XX века.

Профессионально Рерих был связан с театром с 1905 по 1944 год. Наиболее активно — в так называемый «русский период» — с 1907 по 1916. После 1918 года, то есть в «зарубежный период» творчества, художник обращался к сотрудничеству с театром не столь регулярно, однако такие спектакли, как «Половецкие пляски» в его оформлении, на протяжении десятилетий не сходили со сцены.

О работах Рериха для сцены писали многие авторы, но никто из них не претендовал на полное и всестороннее исследование театрально-декорационного искусства мастера. Если произведения «русского периода» более или менее описаны и изучены, то театральное творчество художника «зарубежного периода» еще ждет своих исследователей.

Отечественному искусствоведению 1910-х годов и, в частности, трудам первых биографов художника — А. И. Гидони, С. Р. Эрнста и А. А. Ростиславова принадлежит значительное место в осмыслении театрально-декорационного искусства Рериха «русского периода» творчества. Впоследствии многие зарубежные и советские историки искусства опирались на монографии этих авторов. Не утратили они своего значения и в наши дни.

Уже первые театральные эскизы художника были отмечены критикой. Упоминания о них встречаются в рецензиях на спектакли, в обзорах выставок, в статьях и монографиях, посвященных художнику. Репродукции театральных работ Рериха появлялись на страницах популярных и художественных отечественных журналов, таких как «Золотое руно», «Аполлон», «Маски», «В мире искусств», «Солнце России», «Огонек» и многие другие. Произведения мастера, связанные со спектаклями «Русских сезонов», широко освещались и за рубежом¹. Выражая мнение большинства критиков 1910-х годов, обозреватель «Аполлона» с уверенностью констатировал: «У Рериха дар декоратора божьей милостью...»².

Первый же искусствоведческой публикацией, в которой существенное место отводилось театрально-декорационному искусству художника, стала статья Александра Гидони, где автор с присущим ему, как и большинству критиков журнала «Аполлон», профессионализмом исследовал творческий путь Рериха³. Обобщая материал и выявляя связи, он увязал проблемы творчества художника с проблематикой современного искусства. Нельзя сказать,

что Гидони оказался прав во всех своих суждениях, однако с точностью и меткостью его оценок было нелегко соперничать современникам.

Гидони писал о Рерихе как о мастере, выразившем себя в различных видах и жанрах изобразительного искусства. В его творческой биографии критик выявил наиболее значимые периоды. Они связаны с обучением в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств и в парижской студии Ф. Кормона, а также с поездками по городам Русского Севера в 1902–1904 годах. Гидони обратил внимание на участие художника в выставках объединения «Мир искусства» и в зарубежных выставках 1906–1909 годов, создавших Рериху славу художника «с европейским именем»⁴. Годы 1904–1911 в творчестве Рериха критик охарактеризовал как период борьбы за утверждение самобытнейших основ художественного мировосприятия. К 1912 году, по словам Гидони, «Рерих почувствовал не только в русской географии или этнографии, но во всей русской культуре "Великий Путь" из варяг в греки». В этом-то как раз и заключалась, по его мнению, несомненная заслуга художника, «притом не временного, но длительного значения»⁵.

Гидони отметил такие особенности Рериха, как «ярко выраженное стремление художника освободиться от этнографии»⁶ и его поразительное чутье в передаче местности, с которой он не был знаком. Не обошел вниманием критик и «экзотичность» рериховских картин, которая «делает их понятными Европе». По его мнению, это и предопределяло успех мастера «на выставках в столь различных европейских центрах, как Лондон и Рим, Париж и Вена, Брюссель и Мальме»⁷. Относя присущее Рериху «чувство монументального» к характерным чертам художника, Гидони делает вывод: «Если принять во внимание, что это чувство соединилось в Рерихе со значительным мастерством в гармонизации красок и выдающимся даром композиции, станет ясным неизбежность обращения художника к задачам театрально-декоративным»⁸.

Как уже было сказано, Гидони обратил внимание на проблематику театрально-декорационного искусства 1910-х годов. Подобно многим искусствоведам тех лет, он утверждал, что именно «русскими художниками были выработаны формы и самый стиль современного театрально-декорационного мастерства»⁹. Противопоставляя лучшие работы отечественных театральных художников западноевропейским, Гидони усмотрел приоритет первых в общем «оживлении жизни нашего театра», в «общественном интересе к театру», в единственной в своем роде атмосфере.

В Рерихе, по мысли Гидони, отсутствуют «элементы театрального художника»¹⁰, ибо по природе своей он человек независимый. Именно поэтому критик полагает, что «все сделанное Рерихом для сцены, при всей значительности отдельных попыток, носит характер случайности»¹¹. Под случайностью Гидони подразумевал совпадение творческих интересов художника и других соавторов спектакля. Нельзя не подчеркнуть, что Рерих

всегда оставался верным своей тематике. Исходя из этого, а также учитывая особенности живописи мастера, режиссеры и приглашали его к сотрудничеству. В совместном следовании общей идее, в совпадении позиций композитора, постановщика, балетмейстера и художника и заключалась удача спектакля.

Ссылаясь на одно из высказываний Рериха, Гидони заверил, что со временем художник непременно должен «уйти от театра». Однако дальнейшая театральная практика Рериха опровергла это утверждение.

Ценность же статьи Гидони для нас заключается в том, что ее автор первым из критиков выделил в отдельную главу обзор театрально-декорационного искусства художника, первым опубликовал «Список главных работ Н. К. Рериха», включающий, наряду со станковой живописью, эскизы для сцены, и в число репродукций ввел значительное количество театральных работ.

Второй публикацией Гидони, посвященной Рериху, стала статья «В защиту искусства». В ней освещалась одна из существенных сторон «неустанной» деятельности мастера — его работа в области защиты и охраны памятников русского искусства. Статья вошла в фундаментальную монографию 1916 года «Рерих»¹², изданную по случаю 25-летия творчества художника. Авторы — главным образом мирискусники, а также известные петроградские критики и литераторы — с разных сторон осветили художественную деятельность мастера. С каждым из них Рериха связывали творческие и дружеские отношения.

С А. Н. Бенуа Рерих был знаком с детства. Оба посещали гимназию К. И. Мая, учились в Императорском Санкт-Петербургском университете, занимались художественным творчеством, входили в объединение «Мир искусства», сотрудничали с С. П. Дягилевым, участвуя в «Русских сезонах». Не останавливаясь на вопросах театрально-декорационного искусства Рериха, а лишь упоминая отдельные эскизы, в частности, к «Сестре Беатрисе» и «Принцессе Мален» М. Метерлинка, Бенуа не мог обойти вниманием мастерство художника в передаче «западной романтики» и, как ранее Гидони, присущий Рериху дар «ясновидца-поэта»¹³.

Общую характеристику творчества Рериха дал в своей статье из этой же монографии С. П. Яремич — художественный критик, искусствовед и живописец, исследователь и пропагандист старины, коллега Рериха по педагогической деятельности в Школе Общества поощрения художеств¹⁴. Касаясь театрально-декорационного искусства мастера, автор утверждает, что оно «дорого и близко сердцу художника»¹⁵. Не разделяя точку зрения искусствоведов, считающих произведения Рериха «нетеатральными», он упрекал их в непонимании основного смысла театрального творчества мастера. По мнению Яремича, художник в своих эскизах для сцены просто «не поддавался соблазнам эфемерных театральных эффектов и остался верен до конца главнейшим принципам своего искусства»¹⁶. Уделяя внимание

увлечению художника музыкой, автор привел его высказывания о ранних музыкальных впечатлениях. Яремич почувствовал внутреннюю связь живописных рериховских полотен с музыкальными образами, устами художника привел примеры его совместного творчества с композиторами.

Попытку выявить «внутренние приметы творчества Рериха» предпринял в своей статье из монографии 1916 года Ю. К. Балтрушайтис¹⁷ — популярный в начале века поэт, переводчик и театральный критик, также заостривший внимание на близости рериховской живописи с музыкой.

Своеобразным «откликом художника слова, очарованного настроениями художника кисти»¹⁸, стали очерки литератора и художника-авангардиста А. М. Ремизова под славянофильским названием «Жерлица Дружинная»¹⁹, также вошедшие в книгу.

Помимо перечисленного монография 1916 года включает также сказки и притчи самого Рериха и, что весьма существенно, довольно подробный перечень произведений художника с указанием года создания и, в некоторых случаях, техники и местонахождения. Как и «Список...» Гидони, прижизненный перечень произведений (здесь существенно расширенный) и ныне представляет немалый интерес для исследователей. По этим и подобным спискам удалось идентифицировать десятки работ художника, прошедших за период своего существования через ряд коллекций. Тем более ценными являются цветные и тоновые репродукции, помещенные в монографии. Только театральных эскизов среди них насчитывается около сорока.

Куда скромнее по сравнению с большеформатной книгой 1916 года выглядят две небольшие, но весьма содержательные монографии о Рерихе, вышедшие в 1918 году. Их авторы — С. Р. Эрнст²⁰ и А. А. Ростиславов²¹ — как и Гидони, отводят Рериху достойное место.

Книга историка искусств Сергея Эрнста, написанная еще в сентябре 1916 года, стала первой в серии «Русские художники», подготовленной к выпуску Комиссией художественных изданий Общины Св. Евгении Красного Креста. Текст монографии дополнили представляющие несомненную ценность библиография, альбом репродукций и, конечно же, собственные рериховские заставки. Но самое главное для нас — монография содержит наиболее полный по сравнению с вышеназванными перечнями «Список работ Н. К. Рериха», охватывающий период с 1891 по 1916 год. Книга Эрнста стала одной из самых значительных публикаций о Рерихе, не только не утративших с годами своей ценности, но, напротив, упрочивших ее.

Описывая биографические подробности жизни Рериха, Эрнст уделил внимание интересам и пристрастиям мастера. Среди произведений 1907–1914 годов он отметил преобладание «работ для театра»²². В них Эрнст разглядел «живописное воплощение тех переживаний, которые возбудило в его душе произведение, готовящееся увидеть свет рампы»²³. Вслед за Гидони он отметил, что, несмотря на тесное сотрудничество с театром, Рерих сумел поставить себя как бы вне «сей сложной волшебной машины», и многие его те-

атральные эскизы «являются, в сущности, прекрасными станковыми картинами»²⁴. Рерих никогда не входил «в самую толщу» театральной постановки, не обсуждал ее детали. Он просто отдавал свои картины — эскизы декораций — в театр, и там они, увеличенные для сцены, служили «украшением спектакля»²⁵. С такой оценкой автора нельзя не считаться. Однако и воспринимать однозначно ее тоже нельзя. Известно, что, работая над эскизами к спектаклю «Пер Понт» в Московском Художественном театре, Рерих активно участвовал в их сценическом осуществлении.

Как и его предшественники, Эрнст обратил внимание на то, что эскизы Рериха представляют «самые противоположные темы: и доисторическую пору славянства, и древние времена Нидерландов, и образы Скандинавии, и удельную пору Руси, и средние века, и Испанию Лопе де Вега»²⁶. Более того, он объяснил подобную широту «исторического горизонта» эволюцией мировоззрения Рериха.

Самой же сильной стороной книги Эрнста является ее аналитический материал, придающий монографии статус серьезного искусствоведческого исследования.

Не впервые к творчеству Рериха обратился в своей книге 1918 года Александр Ростиславов²⁷ — талантливый искусствовед и один из постоянных авторов периодических изданий. Относя Рериха к числу «самых интересных современных художников», он еще в 1903 году опубликовал он заметку в журнале «Театр и искусство»²⁸, а спустя четыре года — статью в журнале «Золотое руно»²⁹. Несмотря на то, что в этих публикациях театральные работы не рассматривались, их автор уже тогда разглядел в Рерихе дар «прирожденного стилиста и декоратора»³⁰. В 1909 году редакция «Золотого руна» целиком посвятила «Художественный отдел» современному русскому театрально-декорационному искусству, опубликовав подборку репродукций (около семидесяти) театральных эскизов Л. Бакста, А. Бенуа, И. Билибина, А. Головина, М. Врубеля, М. Добужинского и других мастеров³¹. Среди них девять воспроизведений принадлежали Рериху. Сопровождающая статья Ростиславова³² четко и ясно определила современное понимание роли художника сцены — одновременно и подчиненной, и самобытной. Наблюдая за развитием русского театрально-декорационного искусства на фоне общей эволюции живописи, Ростиславов пришел к выводу, что «именно сейчас мы переживаем интересный момент, когда живопись, окончательно отбросив царившую условность, в связи с общим ходом развития театра и художества нащупывает и в театре новые интересные пути»³³.

В монографии 1918 года Ростиславов дал характеристику художника как личности многогранной. В период написания книги Рерих — известный, «в расцвете сил и возраста» живописец, автор примерно полутора тысяч картин, эскизов, этюдов. Он еще и «археолог, исследователь курганов, коллекционер старинных картин и предметов каменного века, член худо-

жественных и ученых обществ, писатель по вопросам искусства, наконец, директор художественной школы, все более и более разрастающейся...»³⁴ Ростиславов не причисляет Рериха к «ретроспективистам, исключительно преданным старинному искусству и старинным формам», ибо художник «пристально приглядывался и приглядывается к настоящему, к современному движению европейского искусства»³⁵.

Автор монографии писал о тематическом круге художника, о его возвращении к одним и тем же излюбленным мотивам, ставшим характерными для творчества в целом. Анализируя разработку его композиций и технику живописи, Ростиславов, в отличие от Гидони, не касался проблематики современного театрально-декорационного искусства, не вдавался в объяснения этого процесса, а лишь перечислил театральные произведения художника, начиная с эскиза декораций к «Трем волхвам» в постановке «Старинного театра» (1907). Автор считал естественным, что к своей работе по организации русского театра за границей Дягилев привлек именно Рериха, «оригинальная фантазия которого была незаменима для некоторых постановок, каковы, например, постановки «Князя Игоря», «Псковитянки», «Весны священной»³⁶.

Затронул Ростиславов и вопрос об отношении Рериха к его сотрудничеству с театром. Ссылаясь на признание самого художника, он счел, что «многие театральные работы интересовали его гораздо больше как картины, чем материал для театральных постановок». Однако тут же уточнил: «Это не значит, чтобы Рерих не любил и не понимал театра. Но у художника <...> есть своя страна, ему принадлежащая, которую он не хотел подчинить и театру»³⁷. То есть отказ Рериха от предложений, в том числе театральных, автор объяснил его стремлением к внутренней свободе и внутреннему уединению. Как оказалось, эта проблема стала одной из актуальнейших в изучении театрального наследия Рериха.

Небольшую по объему главу театрально-декорационном искусстве мастера Ростиславов завершил такими словами «...как бы художник сам ни относился к своим театральным работам, они дали ряд ярких постановок и занимали видное место среди других работ художника на выставках последних лет»³⁸.

Ценность отечественной художественной критики 1910-х годов для исследователей творчества Рериха заключается в том, что ее авторы «по свежим следам, по непосредственным указаниям и источникам» изучали, «как складывался художник, как сам он относился к себе и своей деятельности, какие факты и влияния несомненно сказались на этой деятельности»³⁹. Современникам художника Гидони, Эрнсту, Ростиславову и другим более, чем кому-либо, удалось уловить то, «что для будущих биографов и исследователей могло бы бесследно исчезнуть»⁴⁰.

Примечания

- ¹ Обширную библиографию см. в кн.: Власова Р. И. Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л., 1984. С. 163–171. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Художники русского театра. 1880–1930 / Каталог-резоне. Джон Э. Боулт, Статьи. Князь Н. Д. Лобанов-Ростовский. Об истории коллекции. — М.: Искусство, 1994, С. 312–328.
- ² Essem. Москва. Выставка «Мир искусства» // Аполлон. 1912. Ноябрь-декабрь. С. 249.
- ³ Гидони Александр. Творческий путь Рериха / У Аполлон, 1915. № 4–5 С. 1–34.
- ⁴ Там же. С. 7.
- ⁵ Там же. С. 24.
- «Там же. С. 11.
- ⁷ Там же. С. 27.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же. С. 30.
- ¹¹ Там же.
- ¹² «Рерих». Текст Ю. Балтрушайтиса, А. Н. Бенуа, А. Л. Гидони, А. М. Ремизова и С. П. Яремича / Худож. ред В. Н. Левитского. 10 сказок и притч Н. К. Рериха. Пг.. Свободное искусство, 1916.
- ¹³ Александр Бенуа. Путь Рериха // Рерих. С. 42.
- ¹⁴ С. Яремич. У истоков творчества // Рерих. С. 87–105.
- ¹⁵ Там же. С. 104.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Балтрушайтис Ю. Внутренние приметы творчества Рериха // Рерих. С. 13–28. В рекламной части журнала «Аполлон», 1914. № 10 опубликован анонс предполагавшейся к публикации в 1914–1915 году статьи Ю. Балтрушайтиса «Декорации Н. К. Рериха» (статья не публиковалась).
- ¹⁸ Аннотация издания.
- ¹⁹ Ремизов А. Жерлица Дружинная // Рерих. С. 87–105. В 1914–1915 годах Ремизов создал цикл стихотворений «Жерлица Дружинная» к картинам Рериха.
- ²⁰ Эрнст Сергей. П. К. Рерих. Пг.: издание Общины Св. Евгении, 1918.
- ²¹ Ростиславов А. А. Н. К. Рерих. Пг.: издательство Н. И. Бутковской «Современное искусство», 1918.
- ²² Эрнст Сергей. Указ. соч. С. 77.
- ²³ Там же. С. 77.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Там же. С. 78.
- ²⁶ Там же. С. 83.
- ²⁷ Ростиславов А. А. Указ. соч.
- ²⁸ Ростиславов А. Картины Рериха // Театр и искусство. 1903. №13. С. 277–278
- ²⁹ Ростиславов А. Индивидуализм Рериха // Золотое руно. 1907. №4 С. 8–10. Следует отметить, что весь «Художественный отдел» этого номера предоставлен материалам о Рерихе. Помимо Ростиславова в нем опубликована статья С. Маковского «Н. К. Рерих», в которой автор сопоставляет Рериха с Врубелем. Также напечатаны 25 снимков со станковых произведений художника.
- ³⁰ Там же. С. 8.
- ³¹ Декоративное искусство в театре // Золотое руно. 1909. №7–8-9. С. 5–36
- ³² Ростиславов А. Художники в театре // Золотое руно. 1909. №7–8-9. С. I-VII.
- ³³ Там же. С. VII
- ³⁴ Ростиславов А. А. Н. К. Рерих. С. I

³⁵ Там же. С. 38.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же. С. 2–3.

⁴⁰ Там же. С. 3.

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ АНТИЧНОСТИ В РОССИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.

Поводом для обращения к материалу, о котором ниже пойдет речь, послужило научение скульптурного фриза храма Аполлона Эпикурия в Фигалии в Бассах и творческого пути его первого исследователя О. М. Штакельберга (1786–1837). Уроженец Эстляндии, российский подданный Отто Магнус Штакельберг был одним из тех, кто в первой трети XIX в. способствовал становлению европейской и, в частности, русской археологической науки.

Современники часто упоминали о способностях, широкой образованности и художественной одаренности Штакельберга. Его работы отличаются попытки обобщить результаты раскопок, расширить представления о найденных предметах, привлекая аналогии из литературы и образцы других видов изобразительного искусства. Высокую оценку изысканиям Штакельберга дал С. Жебелев, назвав некоторые его работы «первыми образцами правильно задуманных и более или менее научно выполненных отчетов об археологических раскопках».

Какова же была атмосфера в российском антиковедении в то время, когда формировалась личность Штакельберга как исследователя памятников античности? Это были годы зачинания в России новой науки — науки об изучении древностей. «История искусства древности» Винкельмана оказала огромное влияние на всех, в юм числе и русских историков античности. При всей его ограниченности, обусловленной уровнем тогдашнего развития науки, именно Винкельман впервые увидел неразрывную связь между памятниками древнего искусства и той исторической обстановкой, в которой они создавались. Еще в XVIII веке Российская Академия наук издает переводы греческих авторов и труды западных ученых по античной истории. Слово «археология» в русской литературе впервые появилось, как указывает А. Формозов, в самом начале XIX в., в сочинениях, переведенных с иностранных языков Н. Кошанским, у которого учился в Лицее Пушкин — «Руководство к познанию древностей» французского археолога О. Миллена, изданное «с прибавлениями и замечаниями» переводчика, в Москве в 1807 году, и «Ручная книга древней классической словесности, содержащая археологию, обозрение классических авторов, мифологию, древности греческие и римские... дополненная Н. Кошанским», вышедшая в Петербурге, т. I в 1816, т. II в 1817 годах. В самом начале XIX в. организуются первые русские специальные археологические музеи, где собираются вещи, найденные на северном побережье Черного моря. От первых, чаще всего случайных раскопок, когда нередко оставалось неизвестным и точное место нахождения того или иного предмета, теперешние изыскания отличаются определенной системой, когда обязательным является со-

ответствующее подробное оформление найденных вещей.

Постепенно все большее место занимают интерпретации античности в сюжетах русского изобразительного искусства, особенно связанного с Академией художеств. Художники изображают сцены из истории древней Греции, из произведений греческой и римской литературы, излюбленными были мифологические темы. В архитектуре основное направление принадлежало классицизму, в живописных и скульптурных произведениях герои чаще всего предстают в античных одеждах, иногда их позы почти точно копируют известные тогда античные статуи.

Немалое значение для развития интереса к античности, воплощавшей для передовой части русского образованного общества идеал демократии и свободы духа, имел мощный патриотический подъем, вызванный победой России в войне с Наполеоном. Еще больше углубили этот интерес события 1821–1829 гг., когда Греция вела борьбу за освобождение от турецкого владычества. В России, как и в Европе, были чрезвычайно сильны филэллинские настроения. В 1826 году в Петербурге Россия и Англия подписали протокол, требующий от Турции признания права Греции на самостоятельность. Поэты и художники воспевали героизм греческого народа. Античная история и литература оказали весьма значительное влияние на формирование идей декабристов, видевших в демократическом устройстве классической Греции и республиканского Рима пример формы правления. В событиях тех времен, в поступках отдельных выдающихся личностей Греции и Рима они черпали для себя образцы мужества, любви к народу, борьбы за его свободу.

Но в то время, когда в русском обществе все больше повышался интерес к древней истории, литературе, философии и археологии, официальная университетская наука об античности развивалась весьма слабо. Как раз в то время, когда Штакельберг пришел в Московский университет (1803 год), последний представлял из себя учебное заведение, силы которого «расходовались преимущественно и главным образом на элементарное преподавание. Что касается преподавания высшего, научного, то оно, можно сказать, прозябало в Московском университете... Прошло пятьдесят лет со времени открытия университета, а высшее преподавание в нем мало развернулось по сравнению с этим, первоначальным его наброском». В конце XVIII – начале XIX в. там существовала объединенная кафедра всеобщей истории, статистики и географии. Руководил ею профессор Н. Черепанов, читавший и курс всеобщей истории. В воспоминаниях студентов он остался как «бич студенческого рода», который «умерщвлял... всякое умственное стремление к исторической любознательности, будучи сам воплощенной скукою и бездарностью». В 1804 году был принят новый устав Московского университета. Только теперь встал вопрос о том, чтобы на отделении словесных наук начать, среди прочих предметов, читать греческий язык и греческую словесность, латинский язык и латинскую словес-

ность, теорию изящных искусств и археологию. Преподавателей этих наук выписывали из-за границы, в основном, из Германии, из университетов Виттенберга, Геттингена, где были тогда весьма серьезные научные силы, что и побуждало уезжать туда учиться многих юношей из России и, в частности, Штакельберга. Но вскоре появляются и первые русские профессора: греческую литературу читает Р. Тимковский, теорию изящных искусств и архитектуры — Н. Кошанский. Постепенно Московский университет делал «решительные шаги к превращению в настоящее высшее учебное заведение». И, хотя справедливо считается, что подлинно научный подход к греческой истории связан с именем М. Куторги (т. е. уже с серединой и второй половиной XIX века), труды его были бы невозможны без того фундамента, тех основ, которые закладывались именно здесь, в 10–30-е годы XIX века. На ежегодных торжественных собраниях Московского университета произносились речи, в которых все чаще и все явственнее говорилось о высоком и важном значении изучения древней истории, словесности и искусств. Объясняется это тем, как заметил М. Каченовский, что «умственное достояние греков, римлян... сделалось с тех пор (со времени организации университета — А. Б.) и нашим достоянием», и «...в наше время нет другого способа сделать что-нибудь превосходное... как изучая бессмертные памятники сего чудесного народа (греков), оставившего нам образцы изящества истинного равно в образовательных искусствах, как и в словесных». С. Ивашковский в своей речи говорит о высоком вкусе произведений греческой литературы, И. Давыдов исследует характер греческой и римской философии, Н. Надеждин, рассматривая изящные искусства в древности и, в частности, у древних греков, не ограничивается простым описанием, а отмечает весьма существенные моменты, столь характерные для греческого классического искусства, говоря, что «в созданиях эллинского возмужавшего искусства обнаруживается добровольное самообуздание, подчиняющее все свои движения разогретой мере, укладывающееся в ограниченные пропорции, соотнобразующееся с определенным типом совершенства. Отсюда их художественная классическая dokonченность».

В Ученых записках Московского университета мы, в частности, читаем статью профессора А. Гаврилова «О значении археологии вообще и преимущественно как науки о древних искусственных памятниках, о пользе и цели ее, и пособиях к изучению оной».

В 1831 году публикуется «Проект эстетического музея при императорском Московском университете», где говорится: «...Желательно было бы, чтоб изящные искусства... вошли бы непосредственно в круг общественного воспитания и образовали бы в народе чувство эстетическое... между сокровищами оригинальными, изящные слепки и копии могут дать понятие об искусстве всякому, желающему проникать в его тайны... Предмет сего проекта пособить недостатку основать эстетический музей или полное собрание гипсовых слепков, а по возможности и мраморных копий

с лучших и замечательнейших произведений ваяния...»

Интерес к античности захватывает все более широкие слои русского общества. В этой связи необходимо отметить весьма значительную роль русских журналов. В первой трети XIX века — т. е. в период жизни и деятельности Штакельберга — они регулярно, и с течением времени все подробнее, освещали вопросы, связанные с археологией, историей, литературой, искусством и философией древней Греции и Рима. И постепенно мы все чаще встречаем на их страницах уже не только переводы иностранных авторов, а исследования русских ученых. Журналы печатают переводы литературных произведений античных писателей, и здесь трудно переоценить огромное значение российских филологов того времени в деле ознакомления русской читающей публики с памятниками мировой литературы. В 1811 году появляется несколько песен «Илиады» в переводе К. Кострова, а с 1815 года начинает систематически печатать свой перевод «Илиады» Н. Гнедич, А. Мерзляков переводит «Сцены из трагедии Софокловой под названием Эдип Колонейский» и других древних поэтов, Б. Федоров — басни Эзопа.

Публиковавшиеся в журналах тех лет статьи показывают исследовательский подход авторов к произведениям античной литературы. Так, М. Ханекко, магистр философии и свободных наук, на торжественном собрании Ярославского Демидовского высших наук училища зачитывает (перепечатанное затем в Журнале министерства народного просвещения) свое «Рассуждение о духе первобытной поэзии и о влиянии ее на нравы и на благосостояние народов», где упоминаются Фидий, Поликлет, Скопас, имена которых, по мнению автора, «не столько означают художество, сколько само искусство».

Широко освещали журналы и вопросы, связанные с изобразительным искусством древности, они помещали описания и изображения шедевров античной скульптуры и архитектуры, сопровождаемые пояснительным текстом. В специальных очерках рассматривались разные виды искусства. Здесь и общая статья «Об архитектуре у древних» с обзором греческих памятников, и статья Н. Кошанского «Взгляд на историю искусства», где значительное место уделено скульптуре греков; М. Крылов в статье «Разбор некоторых скульптурных произведений» говорит об Эгинских скульптурах и о статуе Аполлона; даже в статье «Краткий исторический взгляд на состояние изящных художеств в России» автор ссылается на греков для подражания, т.к. в их произведениях проявилось «величие, соединенное с простотою, правильность с разнообразием, красота с легкостью».

Журналы сообщают о работах русских архитекторов, пенсионеров Академии художеств, которые в Италии и Греции составляли проекты реставрации античных зданий. В самой же Академии художеств, особенно во время президентства А. Оленина (1817–1843), очень большое внимание уделяется, в частности, приобретению слепков античной скульптуры. Из-

вестия в журналах о ежегодных отчетах Академии художеств упоминают и о некоторых таких приобретениях, отмечая, что «польза их для художеств беспредельна» и что «гипсовые слепки с антиков представляют собой главное богатство Академии художеств». Наибольший интерес представляет опубликованный в «Сыне Отечества» очерк К. Батюшкова «Прогулка в Академию художеств», где он пишет: «Вот наши сокровища... вот источник наших дарований, наших познаний, истинное богатство нашей Академии, богатство, на котором основаны все успехи бывших, нынешних и будущих воспитанников».

В русских журналах тех лет мы находим живые отклики на возникновение на Западе различных обществ любителей античного искусства. Так, мы встречаем сообщение об основании Общества филомузов в Афинах в 1815 году. Несколько раз встречаем мы на страницах журналов упоминание о возникновении в Риме Института археологической корреспонденции (почетным членом руководства которого был и Штакельберг), также, как и о выходе изданий с трудами членов Института.

Оповещали журналы о результатах различных археологических изысканий на территории Греции, и, в данном случае, наиболее интересно для нас, что писалось о тех памятниках, в исследовании которых принимал участие Штакельберг. Особое место здесь принадлежит самой значительной находке — храму Аполлона в Бассах. Упоминание о нем мы находим в нескольких журнальных сообщениях. Так, «Северный архив», описывая повреждения, нанесенные турками Парфенону, отмечает, что для получения свинца извлекались скобы, соединяющие камни стен, и автор указывает: «Заметить должно, что храм Аполлона Фигалейского в Аркадии, вероятно, разрушен с подобным намерением ...» Годом позже Вестник Европы помещает перевод статьи из немецкого журнала, где разбирается, в частности, вопрос о характере постановки античных статуй. Упоминаются здесь и фигура фриза «храма, который был воздвигнут в Фигалии в честь Аполлону Епикурию». В 1835–37 годах в Риге И. Делакроа предпринимает издание под общим названием «Всемирная панорама или галерея привлекательнейших видов ландшафтов, памятников и развалин и т. д.» Оно часто рекламировалось в журналах. Выпуск пятый посвящен Греции и одна из гравюр (под № 29) изображает храм Аполлона Эпикурия. «Библиотека для чтения» в заметке о приобретениях Британского музея, в частности, сообщает о покупке принцем-регентом барельефов, «которые составляли фриз одного древнего храма в Аркадин...» Хотя храм здесь и не назван, ясно, что речь идет именно о Фигалийских скульптурах.

Совершенно очевидно, что русские журналы первой трети XIX в. не исчерпывающе отражали события, связанные с изучением в России и Европе древней истории, с античной археологией, классической литературой, философией и т.д. Но тот материал, который дают нам журнальные статьи, заметки, публикации и даже объявления и аннотации на отдельные работы, говорит

о многом. Они отвечали все больше и больше растущей в то время потребности русского общества получать информацию о наиболее существенном и важном в изучении древностей. Привлечение видных ученых — историков и словесников, выступавших на страницах журналов, оперативное ознакомление с новинками иностранной и русской литературы на темы древней истории, поэзии, философии, искусства, публикации гравированных изображений выдающихся произведений античной скульптуры и архитектуры — все это делало журналы, выражаясь нашим современным языком, активными пропагандистами наук о древностях. Велика и бесспорна их заслуга в деле пробуждения интереса к этим наукам в самых широких слоях читающего населения России. И это было тем более существенно, что многие российские любители античности, посвятившие ее изучению свою жизнь, так и не находили признания у себя на родине. Один из ярких примеров этого — судьба О. М. Штакельберга. Официальные крути российской науки мало интересовались его исследованиями, никаких академических почестей ему предложено не было, труды его подчас случайно попадали в Россию, а на объявление о посмертной распродаже его художественной коллекции в Дрездене русское правительство вообще не откликнулось. А ведь почти в те же годы, когда некий французский журнал напечатал статью одного русского автора, «Вестник Европы» писал, что это весьма приятно для русского самолюбия, но «надобно только, чтобы мы сами знали цену полезным упражнениям». И именно этого — последнего — так хотелось Штакельбергу. Конечно, Штакельберг был подлинным сыном своего времени, и в его творчестве отразилось отношение к античности, характерное именно для этого времени, со всем его дилетантизмом и, на наш сегодняшний взгляд, научной ограниченностью. Но работы Штакельберга, выделяясь широтой охвата материала, стремлением к сравнительному анализу и обобщению, заложили свой камень в фундамент серьезного изучения греческих древностей в XIX веке. А его взгляд художника на античную архитектуру, скульптуру прикладное искусство, на пейзажи Греции оказал влияние и на мастеров более позднего поколения.

Н. Гоголь, говоря о курсе лекций по всеобщей истории, касаясь Греции, писал: «Я должен изобразить как возник в ней (в Европе — А. Б.) этот цзет его (древнего мира — А. Б. у, народ греческий, с живым любопытным умом, республиканским духом... поэтической религией, ясными живыми идеями... как развернулось у них просвещение в таком необыкновенном блеске...» К такому возможно более глубокому постижению духа античности стремился и первый российский подданный из занимавшихся раскопками на земле Эллады, бесконечно влюбленный в ее культуру и искусство О. М. Штакельберг.

МАЛЬЦОВСКИЕ СТЕКЛЯННЫЕ ЗАВОДЫ

Мальцовское стекло, мальцовский хрусталь — эти словосочетания известны всем изучающим историю декоративно-прикладного искусства России. Но не только в России, а и далеко за ее пределами марка мальцовских стеклянных заводов вызывает постоянный интерес и высоко котируется на международных аукционах.

Сдвиг исторических пластов, вызванный взрывом 1917 года, как бы перечеркнул значение и прогрессивность организаторской и экономической деятельности семьи Мальцевых и почти погасил интерес к художественным изделиям их заводов. Многие годы о Мальцовых говорилось и публиковалось то, что не соответствовало действительности, искаженные сведения, направленные на то, чтобы подчеркнуть их роль как эксплуататоров и угнетателей. Однако, постепенно высвобождаясь из плена навязчивых предрассудков, историки, краеведы перешли к более конкретному изучению истории мальцовских заводов и деятельности знаменитых российских промышленников.

Генеалогия рода Мальцовых интересна тем, что на ней можно проследить, как из глубины российского народа выкристаллизировались не единицы, а целые семейства талантливых людей. Деятельные, энергичные, образованные на уровне своего времени, они вливались в ряды родового дворянства и достигали высокого положения в аристократических и придворных кругах, одновременно являясь созидателями мощи русского государства. Анализ формирования, разветвления рода Мальцовых интересен также и тем, что он показывает, как сплеталось купечество с представителями родовой военной знати, т. е., обеспечивая тем самым долговременность господствующей роли российского дворянства во всех областях жизни и культуры русского государства.

Среди возникших в петровское время частных стекольных фабрик одной из самых значительных была Мальцовская, построенная недалеко от Москвы в Можайском уезде. Вернее, сама стеклянная и хрустальная фабрика «первоначально заведена по определению Мануфактур-Коллегии в 1723 году кампанейщинами Гжатской пристани жителем Назаром Дружининым и кампанейщиком Сергеем Аксеновым в Можайском уезде на Синодальных оброчных пустошах своим коштом. В 1724 году велено быть при них кампанейщиком города Рыльска гостиной сотни Василью Мальцову». В 1725 году умирает Назар Дружинин и его паи переходят к другому «кампанейщину» — Сергею Аксенову, который и возглавил стекольное производство. Но в скором времени (1730) Аксенов умирает, а его жена и дочь продали свои права Василию Мальцову. В помощь себе он берет своего брата «города Рыльска гостиной сотни Афанасия Мальцова» и «орлянина Ивана Негавкина». Вскоре Афанасий Мальцов умирает, а Негавкин, очевидно, никакого участия в делах не принимает и «после сенаторского указа по неупотреблению капитала и по нежительству на фабрике устранин».

К 1734 году Василий Васильевич Мальцов остается единственным полновластным хозяином и основателем знаменитой династии стеклозаводчиков Мальцовых. Согласно родословной Мальцовых, свое начало семья ведет от «кочерина» Богдана Афанасьевича Мальцова, который «в 1642 году написан был по Чернигову в городских и верстан 400 четвертин». У Богдана Мальцова было три сына — Кирей, Юрий и Автоном, которые упоминались в 1670 году в той же должности, что и отец, и числились «в городских во дворянах». От третьего сына Богдана Автонома непосредственно и происходит род заводчиков Мальцовых, т. к. его сын Василий был отцом Василия Большого, владельца фабрики под Москвой.

Василий Мальцов вместе со своими компаньонами оборудовал фабрику привозными из-за границы шлифовальными и гравировальными станками. Согласно предписанию Мануфактур-Коллегии, привезены были и иностранные мастера для налаживания стекольного дела обучения русских людей. Уже в сороковые годы XVIII века славилась продукция можайской фабрики Василия Мальцова, на которой выпускалась стеклянная и даже хрустальная посуда высокого художественного уровня. Даже царский двор заказывал посуду для употребления «при праздничном столе».

Для расширения производства в 1734 году Василий Мальцов обращается в Мануфактур-Коллегию с просьбой разрешить ему купить людей. В 1745 году ему дозволено было купить 200 душ крестьян. Свою просьбу он мотивирует тем, что «мастера-иноземцы, вывезенные им с братом Афанасием много уже престарели, а надлежит обучить для Российской славы Велико-Российских людей». Благодаря расширению производства и огромного спроса на стеклянные изделия среди самых различных слоев населения Мальцовская стеклянная фабрика стала одним из ведущих частных производств. Русские крепостные и вольные мастера не хуже иноземных научились «рисовать хрустальную посуду».

В 1746 году, уже в преклонном возрасте. Василий Мальцов передает дело в руки сыновей Акима и Александра, которые и продолжили дело отца. В середине XVIII века вокруг Москвы действовало множество стекольных, винокуренных и других производств, которые работали на лесном топливе. Во избежание хищнической рубки леса и участившихся пожаров в 1747 году Сенат издает указ о запрещении строительства фабрик и заводов ближе двухсот верст от Москвы, а существующие уже фабрики было предписано ликвидировать. Мальцевы далеко не сразу выполнили указ, зацепившись за оговорку в указе, где было сказано о том, что запреты не касались заводов, которые использовали сплавной лес. Но последовавшие в 1749 и 1754 году очередные указы, в которых со всей определенностью говорилось о том, что необходимо «все генерально уничтожить», а имеющиеся на них наличные материалы в год переделать и более заготовлять не допускать и, чтобы те фабрики в положенное то время были уничтожены, действия не имели и строение было снесено...» Но не так-то просто было свернуть уже отлаженное производство и без потерь перенести на новое. Мальцевы мудро решили, не останавливая работ на фабрике, перенести ее по частям. Таким образом, она работала вплоть до 1755 года. Но еще в 1747 году Мальцевы присматривают

земли, расположенные всего в 220 верстах от Москвы, и покупают их у поручика Семенова. Часть Можайской фабрики и была перевезена Акимом Мальцовым на купленную землю во Владимирском уезде. Сюда же были переведены и мастера. Впоследствии этот завод получил название Гусь-Хрустальный. Искусные русские мастера, переведенные на новое место, быстро наладили выпуск продукции.

Позже, в 1763 году, недалеко от этой фабрики, также во Владимирской губернии строит свою Золотковскую стекольную фабрику их двоюродный брат «майор Фома Мальцов». Рядом с Золотковской он строит еще две стеклянные фабрики: Ново-Николаевскую и Беззубовскую.

Для второй части фабрики Мальцовы подыскали место подальше, чем для первой, отстоящей от Москвы уже на 500 верст в Орловской губернии, богатой лесами, реками и речками. Земли сельца Радутина Трубчевского уезда принадлежали казне и в 1760 году Мальцовы заключили контракт сроком на десять лет на аренду радутинской «дворцовой дачи». Переведя оборудование, мастеров и рабочих, владельцы быстро наладили производство листового стекла и хрустальной посуды. Построив обе фабрики, Гусевскую и Радутинскую, Мальцовы оставили правление их в селе Микулине.

Но не повезло Мальцовым с Радутинской фабрикой. Уже в 1767 году, несмотря на то, что еще не истек срок аренды, казной было «повелено устраивать казенные винокуренные заводы» на радутинской земле. Аким Мальцов обратился с челобитной, чтобы дали возможность додержать «урочные» годы, используя уже заготовленные дрова. Но дворцовая контора на челобитную не ответила, а заготовки дров были описаны «для казенных нужд». Мальцовы вынуждены вновь подыскивать место для переведения Радутинской фабрики, и такое место было найдено в соседнем Брянском уезде — деревня Радица. Радицкая стекольная фабрика переводилась в уже освоенный промышленный район.

После смерти Александра Мальцова его дело наследует вдова Авдотья Ивановна Мальцова. Вдова оказалась женщиной деловой и энергичной. Из ее челобитной узнаем, что фабрика не сразу была построена на купленной у поручика Безобразова Радицкой земле. Препятствие состояло в том, что оспаривалась правомочность покупки, т. к. по недавно вышедшему указу недвижимостью с крестьянами имели право приобретать только дворяне. Вдове срочно пришлось доказывать свое дворянство, потому что во всех ранних документах Мальцовы пишутся купцами. Правда, ей было уже легче, т. к. ранее доказали свое дворянство ее племянники, сыновья брата Ивана. Пока оформлялись документы на подтверждение дворянства, вдова даром времени не теряла, и Радицкая фабрика как действующая числилась уже с 1770 года, хотя разрешение официально она получила только в 1771 году.

В 1773 году между Авдотьей Ивановной Мальцовой и Акимом Васильевичем Мальцовым происходит раздел имущества, при котором Аким получил имения во Владимирской губернии, а Авдотья — в Брянском уезде. После раздела Авдотья Мальцова становится полновластной хозяйкой Радицкой фабрики. Радицкая фабрика быстро растет и увеличивается выпуск про-

дукции. Так по последней 5 ревизии на фабрике числилось уже 142 человека. На фабрике вырабатывали оконное стекло и самую разнообразную стеклянную и хрустальную посуду. Был даже специальный «подслошный день», когда мастера высокого класса делали необыкновенные штуки».

В 1785 году Аким Васильевич Мальцов умирает и управление делами переходит, ввиду малолетства детей, к его вдове Марии Васильевне Мальцевой. В 1788 году Авдотья продает все, что ею было построено в Радице Марии Мальцевой. Таким образом, вновь объединяются все мальцовские владения в одних руках, теперь уже женских — в руках Марии Васильевны Мальцевой.

Предприимчивая владелица начинает скупать земли у местных помещиков и, поняв, что расширять далее Радицкую фабрику бесперспективно, она задумала перенести большую ее часть в другое место. Новое место для постройки фабрики было выбрано на редкость удачно. Небольшая деревенька, носившая название Дятьково, располагалась на берегу речки Ольшанки, в которую впадает множество лесных источников, а сама она вливается в судоходную реку Болву. приток Десны. Кроме того, деревенька располагалась в глубине лесов. В различных архивных документах название деревни звучит по-разному: Детково, Дятково, Дятьковичи, Дятьково. Существует несколько легенд о происхождении названия, но все они неверны, т. к. название Дятьково встречается в писцовых книгах за 1626 год. Строительством стекольной фабрики в Дятьково в 1793 году было положено начало создания крупнейшего в глубине России центра стекольной промышленности.

Мария Мальцова не стала переносить полностью стекольное производство на новое место, мудро решив специализировать ее старую фабрику на выпуск столь необходимого оконного стекла, а на новой — выпускать хрустальную и стеклянную посуду самого высокого качества. Уже к 1797 году это было уже порядочное по объему производство, где работало 129 рабочих разных специальностей.

Мария Мальцова проявила замечательную дальновидность, быстро поняв, каким колоссальным источником дохода может стать правильно организованное производство. Поэтому она не стала расширять Дятьковскую фабрику, а, используя уже имеющиеся две фабрики как кузницу профессиональных кадров, стала неподалеку строить небольшие стекольные фабрики, ориентируя их на выпуск определенного вида стекла. Прикупив земли вблизи Дятькова, Мальцова уже в ноябре 1797 года строит Чернятинскую фабрику для выпуска оконного стекла. В том же 1797 году неподалеку строится еще одна — Бердовская фабрика, которая сразу же стала выпускать посуду из зеленого стекла. В 1800 году запускается еще одна — Знеберская фабрика. Следовательно, в 1800 году в Брянской губернии работало уже пять стекольных фабрик, ставших главной доходной отраслью хозяйства М. Мальцовой. Но ей уже было трудно справиться с таким обширным хозяйством и, начиная с 1798 года на некоторых документах можно увидеть такую надпись: «к сей ведомости по доверенности матери моей дворянши М. В. Мальцовой сын ее секунд-майор Иван Мальцов руку приложил». Так в истории Мальцовских заводов появляется имя нового хозяина, вписавшего

славные страницы в историю отечественной промышленности — Ивана Акимовича Мальцова — младшего сына.

Из всех детей лишь он смолоду интересовался работой и устройством фабрик. По обычаю дворянских семей, он с малолетства был определен на военную службу и уже к 20 годам получил чин вахмистра. Судя по послужному списку, особого желания посвятить свою жизнь военной карьере Иван Мальцов не проявил и в чине секунд-майора в возрасте 26 лет в 1794 году выходит в отставку под благовидным предлогом «по болезни». В 1805 году Мария Васильевна окончательно удаляется от дел, передав все заводы и фабрики своему младшему сыну. Как показало время, она сделала правильный выбор, ее наследник не только расширил владения, но и заложил основы знаменитой «мальцовской империи».

В первое десятилетие нового XIX века главными средствами доходов Мальцова были стекольные заводы, которые с каждым годом не только увеличивали количество выпускаемого стекла, но и расширяли ассортимент изделий «отменного качества». В 1815 году Мальцов строит небольшой стекольный заводик в селе Прыщанском Смоленской губернии.

Необыкновенным человеком был Иван Акимович Мальцов: широта образования, талантливость, живой ум, напористость, истинный патриотизм и необыкновенная трудоспособность сделали его одним из крупнейших промышленников России. Тесны ему стали рамки семейных интересов, и он начинает заниматься совершенно новым не только для него, но и для страны делом — производством сахара из свеклы. За заслуги перед отечеством Мальцов был награжден золотыми и серебряными медалями за достигнутые успехи в разных областях деятельности. Необходимо отметить, что подчас, а особенно это было характерно для деятельности его сына Сергея, Мальцовы несли огромные убытки, развивая российскую промышленность. Об этом свидетельствует и официальный отзыв: «Мальцовские заводы возникли не в видах спекуляции, а в силу действительной потребности и ради благосостояния местного населения, не могущего по скудости и бедности почвы пропитать и содержать себя исключительно хлебопашеством».

В 1817 году Мальцов продает свои стекольные заводы во Владимирской губернии старшему брату С. А. Мальцову, и вырученные деньги вкладывает в покупку чугунолитейных заводов, для развития так необходимой для России металлообрабатывающей промышленности. Примечательно, что приобретаемые и вновь строящиеся промышленные предприятия предполагались Мальцовым не как отдельные, независимо функционирующие, а как составляющие единый взаимосвязанный механизм, где потребности одного звена вытекают из потребностей другого. Так был создан в недрах российской глубинки обширный промышленный округ. Но все же самая заветная грань деятельности Мальцева — производство стекла. Здесь он не останавливался ни перед какими затратами, вкладывая в любимое дело не только огромные средства, но и свой талант и жар души.

Недаром уже в первые десятилетия XIX века слава о дятьковском хрустале докатилась до столичных городов Москвы и Петербурга. Особенно не-

забываемым был май 1829 года, когда в Петербурге состоялась Первая Публичная выставка Российских мануфактурных изделий, за участие в которой Иван Акимович Мальцов был удостоен главной награды выставки — Большой золотой медали. Надпись на ней гласила: «За трудолюбие и искусство». Эта высокая награда давала владельцу изображать государственный герб на самих изделиях и на вывесках магазинов по продаже этих изделий. Победа была полной, т.к. при баллотировании Мальцов набрал наибольшее количество голосов, опередив таких известных стеклозаводчиков, как Бахметев и Орлов. В 1830 году уже в Москве открывается Вторая выставка мануфактурных изделий. гораздо большая по объему, чем первая. И. А. Мальцов вновь награждается Большой золотой медалью «за отличный хрусталь». На всех последующих выставках мануфактурной промышленности изделия Дятьковской хрустальной фабрики неизменно пользовались успехом, а его владелец получал заслуженные награды: на выставке в Санкт-Петербурге в 1839 году секунд-майор И. Мальцов получил «Большую золотую похвальную медаль, государственный герб и орден Св. Владимира IV степени «за отличные граненые хрустальные изделия и огромное производство оных». За участие в выставках 1843 года в Москве и в 1845 в Варшаве И. Мальцов получил Высочайшее благоволение. К середине XIX века Дятьковская хрустальная фабрика превратилась в одно из крупнейших предприятий по производству стекла и хрусталя. Число рабочих — 600, а количество выпускаемых изделий — до 1 200 000 штук.

Так выглядела Дятьковская хрустальная фабрика тогда, когда в законное наследие вступил сын Ивана Акимовича — Сергей Иванович Мальцов — достойный продолжатель славного рода Мальцовых, необыкновенная личность для своего времени. С его именем связана история возникновения почти всех технических производств в России. Сергей Иванович — человек с судьбой величественной и трагической, в полной мере познавший радость побед и горечь поражений, при жизни овеянный славой и прочно забытый потомками. Предприимчивость, умение предвидеть экономическую ситуацию, четкое представление значения технического прогресса — все это с особой силой и яркостью проявилось в деятельности последнего Мальцова-промышленника. Своей целью он ставил не просто расширение производств, а повышение престижа России.

В двадцать лет Сергей Мальцов, так же, как и его отец, поступил на военную службу в Школу Гвардейских подпрапорщиков, очень быстро достиг высоких чинов и был принят по окончании ее, адъютантом при его Высочестве принце Петре Георгиевиче Ольденбургском. Служба, которая носила более светский, нежели военный характер, не занимала много времени, и он живо интересовался техникой, новыми достижениями в области механики. Часто бывая за границей, непременно посещал различные промышленные предприятия и очень внимательно изучал интересующие его производственные процессы, подчас сам активно включался в работу в качестве простого рабочего.

Для того, чтобы понять значимость деятельности С. И. Мальцова, внесшего неопределимый вклад не только в развитие русского стеклоделия, но

и в развитие многих российских производств, необходимо рассмотреть все горизонты его деятельности в самых разных ее проявлениях. Эта деятельность так всеобъемлюща, что ее исследование требует специальной монографии. Наша задача сводится к более узкой теме, и мы дадим краткую характеристику различных ее аспектов.

Сергей Иванович, так же, как и его отец, несмотря на блестящую военную карьеру и возражения жены, придворной дамы, и окружения, уходит в отставку в 29 лет и уезжает в Дятьково. Он с головой уходит в преобразовательную деятельность, тем более, что правительство выдвинуло лозунг для развития промышленности: «освобождение от иностранной зависимости», а этот девиз особенно созвучен был деятельности всех Мальцовых. Вступив в права наследства, и, получив самостоятельность, Мальцов приступает к реконструкции своих заводов и фабрик, открывая все новые и новые производства. Результаты интенсивной реконструкции не замедлили сказаться. Как свидетельствуют документы и описания современников, оборудование производств было осуществлено на самом высоком уровне, с помощью самых знаменитых европейских ученых и инженеров, с использованием многочисленных новинок. Автором многих из них был сам С. И. Мальцов. В круг этих гигантских преобразований были включены и стекольные предприятия, которые также подверглись значительной модернизации: шлифовальные станки приводились в движение паровыми машинами собственной конструкции, введена была пескоструйная обработка поверхности изделий по усовершенствованному способу американского инженера Тильмана. Освоен механический пресс — французское изобретение. Об этом писал современник: Еще нет десяти лет, как первые опыты тиснения хрусталя были произведены во Франции, на мануфактуре Баккарта, и уже подражания с фабрики г. Мальцова, доказали нам, что на ней совершенно известны все приемы, необходимые для этого трудного дела. Из числа больших стеклянных мануфактур в России, мальцовская состоит в непосредственных сношениях с известнейшими иностранными, и вводит тотчас же все их улучшения и изобретения. В отношении технического она выше всех других...» О широчайшей образованности С. И. Мальцова вспоминал работавший у него мемуарист М. Межецкий: «...вся вообще область его сведений, по своей обширности, представляла нечто поразительное: кажется, не было ни одной отрасли естествознания, которая не была бы ему настолько знакома, чтобы в применении ее к делу, он не мог составить себе самостоятельного понятия о правильности этого применения и указать в случае надобности, в чем ошибка. В продолжении того короткого времени, которое мне пришлось быть при Сергее Ивановиче, мне не случилось видеть примеры, когда Сергею Ивановичу приходилось проявлять свои познания и находчивость при разрешении некоторых вопросов по устройству разных заводских приспособлений, вроде, например, газовых печей, или по поводу недостатков в каких-нибудь машинах, или несовершенстве химических составов, например, хрусталя и стекла, вопросов, перед которыми затруднялись специалисты, и которые счастливо разрешались Сергеем Ивановичем».

В связи с невозможностью охватить в коротком сообщении все аспекты деятельности С. И. Мальцова, необходимо остановиться на таком важном моменте, как обустроен был быт рабочих мальцовских заводов. Для мастеровых троились каменные городского типа дома на 3–5 комнат. Дома строились в рассрочку. Причем оценка была очень низкая, т. к. кирпич и лес покупали по себестоимости. Как свидетельствуют документы, остаток долга в 100–200, а иногда и 500 рублей Мальцов списывал в виде награды рабочему за хорошую работу. Кроме того, к каждому дому отводилось бесплатно под сад и огород по 8001000 кв. сажений. Почти бесплатно (за отработку 2–3 дня на летних работах) была выделена земля для общего выгона скота, т. к. каждая семья имела по одной-две коровы. Топливо рабочие также получали бесплатно. Для обеспечения своего населения продуктами питания Мальцов организовывает хутора с образцовым скотоводством. Сельскохозяйственные продукты поступали в заводские лавки и магазины, туда же поступала и продукция местных фабрик и заводов, полностью обеспечивая местное население всем необходимым для жизни. Расчет за товары производился для удобства особыми квитками, стоимостью от 10 коп. до 5 руб., называемыми «мальцовскими деньгами». За обращением этих своеобразных денег следило министерство финансов и за 80 лет их существования ни разу не отметило никаких злоупотреблений. Поэтому они принимались как оплата и в соседних губерниях. Заработная плата рабочим на 80% выдавалась натурой, но г.к. по свидетельству современников, оплата труда на мальцовских заводах была значительно выше, чем на подобных предприятиях в других районах страны, то население жило довольно обеспеченно. После отмены крепостного права Мальцев бесплатно наделяет земельными участками своих рабочих, которые стали одновременно и крестьянами. К этому необходимо прибавить и значительное число льгот, кроме описанных выше, которые предоставлял Мальцов своим рабочим. Так, он не только построил бесплатные школы, больницы и богадельни, обслуживание которых ежегодно стоило огромных денег, но и установил пенсии для престарелых рабочих, вдов и сирот. В случае смерти кормильца семья переходила на содержание Мальцова. Каждая вдова получала не только содержание, но в случае необходимости для нее строился дом. Была организована больничная касса, из которой выдавались деньги рабочим, потерявшим на время трудоспособность. Ничего подобного не было во всей России в таком масштабе. Оплата труда также была значительно выше на мальцовских предприятиях, о чем свидетельствует известный исследователь промышленности Субботин, основываясь на изучении документов: «...расценки заработной платы были доведены до возможного максимума и далеко превосходили не только принятый максимум, но и норму потребностей рабочей семьи. Из сравнения отчетов можно видеть, что на мальцовских заводах отношение заработной платы к стоимости изделий было выше, чем на других русских заводах и фабриках. Это благоприятное отношение усиливается тем, что обыкновенный рабочий день составлял 10–12 часов, тогда как на всех других фабриках России требовалось 14–16 часов работы, для самых же трудных работ был установлен восьмичасовой рабочий день». И это в XIX веке!

Комиссия, присланная правительством с проверкой деятельности мальцовского округа, так писала о своем заключении: «Ни одна сторона рабочего быта не была оставлена без внимания, были сами собой достигнуты те результаты и осуществлены те реформы, к которым стремится новейшая социальная экономия. Все это могло считаться преувеличением или тенденциозным описанием, но в действительности мы констатируем те факты, которые проверены и по документам, и из расспросов самих рабочих. Не даром современники удивлялись энергии и всесторонности Мальцова, а главное — цветущему положению рабочего населения; все свидетельствует о том, что он не только душою жил с рабочими, но и лично служил для них образцом трудолюбия».

При рассмотрении деятельности С. И. Мальцова как промышленника и организатора новых производств, можно отчетливо увидеть в нем своего рода предшественника создателей всеобъемлющих монополий и синдикатов. Обширные знания в разных областях науки и техники, кипучая натура не позволяли ему ограничиться только одним видом производства, он максимально хотел использовать имеющиеся у него земли, леса, природные ископаемые и, наконец, капиталы для получения не только наибольшего экономического результата, но, главным образом, для того, чтобы послужить процветанию России.

Как говорили после смерти Мальцова те, кто был лично знаком с ним, в других странах и за меньшие заслуги благодарные потомки ставили памятники своим героям, а мы до сих пор не сделали этого в отношении С. И. Мальцова. Можно добавить, что мы не только не отметили его огромные заслуги перед отечеством, но и целые десятилетия старательно стирали их из памяти народной. Думаю, что пришло, наконец, время отдать должное светлой памяти выдающегося нашего соотечественника и не только установить ему памятник в центре города Дятькова, города, который был смыслом его жизни и деятельности, но и назвать одну из улиц его именем и, конечно, создать музей, где будет собрано все, что еще можно найти как свидетельство заслуг рода Мальцовых перед всей Россией.

О ПРИРОДЕ ОБОБЩЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ТЕРЕНТЬЕВИЧА МАТВЕЕВА

Обращение к скульптуре начала века, казалось бы, представляет чисто академический интерес. Без малого столетие отделяет нас от этого времени. Колоссальный путь пройден искусством с тех пор. Однако проблемы, поднимавшиеся тогда, актуальны поныне и даже приобретают особую остроту. Как совершается обобщение? Что должно восторжествовать — свобода преобразования природы или верность ей? Эти вопросы до сих пор требуют своего решения. В современном искусствознании доминирует отрицание роли природы, провозглашение абсолютной свободы творчества.

Девятисотые — начало десятых годов — переломный период развития русской скульптуры. Являясь одним из проявлений коренного изменения образнопластического строя изобразительного искусства, скульптура, в силу своей специфики, с особой категоричностью перешла от подробного языка к скупому, перешла от пластики к ваянию. В общеевропейском масштабе это движение было обозначено Бурделем как приход «часа строителей». В России черты нового сказались в эволюции творчества таких крупнейших художников как Голубкина, Коненков, Матвеев, Королев, также в эволюции творчества Андреева, Меркурова, Шервуда, Домогацкого... Но сильнее, четче они проявились у молодых начинающих скульпторов, прошедших школу Бурделя: Мухиной, Шадра, Булаковского, Бабичева, Алешина, Златовратского, Терновца, Жолткевича...

При всем многообразии воплощений нового, можно вывить общую тенденцию: стремление воздействовать большими пластическими массами, крупными блоками, широкими плоскостями, тяготение к простейшим геометрическим телам, резким переломам форм. Это направление было определено как «метод синтетических упрощений». Особую притягательную силу получило искусство Древнего востока, негритянская пластика с их лаконичным выразительным языком.

Типичным примером скульптуры той поры может служить ранняя работа Мухиной «Пиета» (1916, глина, не сохранилась).

В творчестве Матвеева данное направление проявилось в произведениях 1912 года: «Садовник», «Каменотес», «Голова мальчика», «Женская фигура», «Маленький носильщик».

В «Маленьком носильщике» явно проступает геометризация форм человеческого тела: голова — почти шар, шея — цилиндр, руки и ноги подобны палочкам: руки — палочки, надломленные в локтях, ноги — палочки, надломленные в коленях; ягодицы — два полушария; грудь и живот, сливаясь вместе, создают единую ничем не нарушаемую плавную полусферическую поверхность.

Будто бы дана схема фигуры. Но как эта схема жизненно полнокровна, пластически выразительна! Она и проста, и одновременно необычайно богата.

Перед нами великая тайна искусства. И вес же можно приблизиться к разгадке этой тайны.

«Маленький носильщик», также, как и другие, отмеченные скупой трактовкой форм, работы 12 года — большие творческие достижения мастера.

Обобщение, которого добивается Матвеев, идет не по линии удаления от природы, а в противоположном направлении — в приближении к натуре.

В формировании творческих принципов Матвеева большое значение имело воздействие Трубецкого. Нет необходимости доказывать, что Матвеев — антипод Трубецкого. Творчество одного эмоционально-интуитивное; метод — непосредственное запечатление увиденного; произведения — почти в чистом виде этюды с природы. Творчество другого — организованное, дисциплинированное; метод — строго продуманная отработанная система; произведения — гармоничные сооружения, подобные архитектуре.

Однако неверно абсолютизировать это противопоставление и объяснять творческие победы Матвеева строительством статуй «по законам гармонии и равновесия». Сколько бы ни было при этом оговорок, что законы гармонии проверяются Матвеевым на практике, что восприятие живой природы для него очень существенно, вывод напрашивается только один: законы гармонии, равновесия существуют сами по себе и в большой мере направляют работу художника.

Не может быть сомнений в том, что эти законы очень важны, не может быть сомнений в том, что Матвеевым глубоко были постигнуты традиции русского и мирового искусства. Однако работа художника определяется прежде всего его вдохновением. Это единый неделимый целенаправленный порыв. В него органически входят и знания, и опыт, и мастерство. Здесь можно провести некоторую параллель с мыслью о знании анатомии, высказанной Голубкиной; «Когда мы учились, профессора говорили: выучите анатомию и забудьте ее. Это значит — знайте анатомию так, чтобы она сказала только уверенностью и свободой в работе, анатомии же самой чтобы и в помине не было».

Художник выходит один на один с природой. Начинает действовать предельное доверие к ней, предельная искренность. Это подтверждают слова ученика и верного последователя Матвеева — Бориса Евсеевича Каплянского: «Только жизнь, если мы подойдем к ней с открытой душой без предвзятости, без готовых приемов откроет бесконечное богатство образов».

В утверждении этой творческой позиции Матвеева решающую роль сыграл Трубецкий. Трубецкий помог ему остро видеть природу, постигать ее красоту, видеть ее во всей полноте и неповторимости конкретного проявления.

Великий урок Трубецкого Матвеев воспринял подобно тому как воспринял Бурдель урок Родена.

«Я обрел собственные убеждения, — писал Бурдель. — Я выразил свою

истину; теперь мне хотелось бы указать в назидание всем вступающим в искусство, что мой путь стал таким благодаря той медленно созревающей жатве тайн, которую я собрал на поле Родена». «Мой путь освещен и проложен его провидческой рукой. Все те, кто пройдут мимо, не обратив к ней благодарного взора, не спросив ее, неповторимую, открывшую нам дверь в мир Конкретного, не смогут даже приблизиться к порогу Красоты».

Уроки Трубецкого дали свои плоды не сразу. Потребовались годы, потребовалась напряженная работа, в которой шел процесс творческого роста, происходило то, что определил Бурдель как «медленно созревающую жатву тайн». Результаты этого процесса проявились ко второй половине девятисотых годов, особенно в кикеринский период творчества (1907–1908) и в последующей за ним работе над ансамблем Кучук-Коя (1908–1911).

«Юноша» (1911, гипс) — одно из замечательных созданий тех лет. Статуя не сохранилась, но дошла до нас фотография, прекрасно передающая достоинства этой работы. Скульптор следит за неповторимой жизнью тела, его движением, его дыханием... Легким касанием, едва заметными отметинами-зазубринами стеки, создается необычайно усложненная пластическая ткань, чутко передающая бесконечное многообразие оттенков. Свет скользит по поверхности, создавая неуловимое перетекание объемов.

Однако при всех подробностях форма не дробится, не запутывается. И происходит это не благодаря специально направленным усилиям четкому выделению тех или иных объемов, подчеркиванием крепкой линии силуэта, линии объединяющей, «держающей» формы и т. п. Нет никакого нажима, никакой нарочитости. Художник ведом только своим чувством, возникающим от созерцания модели. Именно в этот момент совершается чудо, чудо соприкосновения, слияния, соединения в неделимое целое, форм природы и душевных движений художника, возникновение одухотворенной материи, материализованного чувства. При, казалось бы, полном подчинении модели, послушном следовании ее конкретным жизненным проявлениям, форма не скопирована, а воссоздана, вдохновенно найдена. При всей подробности изображения, это эмоциональное повторение есть одновременно преобразование. Преобразование очень ценное, ибо оно не накладывается извне, а возникает изнутри. В подобном двуединстве залог замечательных творческих открытий. Не нарушая целостной неповторимости природы, не внося ничего постороннего, художник открывает то, что в ней заложено. Не случайно впоследствии Матвеев особенно настаивал на том, что художнику надо подпасть под обаяние природы, увлечься ее красотой, что «необходимо этюд с природы поднять на уровень художественного произведения».

Эмоциональное, активное творческое видение, как бы «зачерпывая» жизнь во всей ее полноте, улавливает целое. Подробности, нюансы словно на наших глазах складываются в тройные ряды. Цельность видения природы во всем многообразии ее проявления дает возможность художнику уловить взаимодействие деталей, их согласие, содружество. Подробности переста-

ют быть чем-то обособленным. Они складываются в ансамбль. Происходит не перечисление деталей, а возникает «хор» деталей. В сложной игре подвижной светотени рождается гармония. При всей усложненности проявляет себя логичность общего построения, композиционная слаженность, единство. Главное заключается в той музыке, которую из скрытой Матвеев делает явной. Не воспринимаемая ординарным взглядом красота жизни человеческого тела становится явной, зримой. Она не сочинена, а раскрыта в самой реальности, добыта гением художника, его вдохновением.

«Достигшее невиданной утонченности искусство наблюдения реальной действительности, бесконечно чуткое к ее индивидуальным оттенкам», являясь творящей силой, отнюдь не становится единственным путем решения образа. Оно не замыкает художника в рамках этюдной стадии работы, а наоборот открывает перед ним широкие возможности дальнейших творческих воплощений. Найденные в тончайших нюансах пластической ткани согласованность, стройность требуют своего продолжения, своего более определенного, более четкого выражения. Усложненная форма дает жизнь новой — немногословной, концентрированной. Происходит то что сам Матвеев определил как «возведение природы в степень».

«Маленький носильщик» — возведение природы в высочайшую степень обобщения. Произведение завораживает благородством своих форм, созвучием планов и контуров, их живым перетеканием в ротации. Оно в полной мере осуществляет задачу, стоящую перед скульптурой — «искусства точного и прекрасного, которое является архитектурой форм человеческого тела». Оно не могло возникнуть из решения чисто формальных задач: нахождения равновесия масс, определения композиции, построения конструкции, нахождения ритма и т. п. Оно могло возникнуть только из одного источника — природы, из восхищения ею художника, из его преданной верности природе. Оно вобрало в себя богатство конкретного, оно производное многих природных форм, равнодействующее многих слагаемых. Поэтому при всей своей обобщенности и условности оно так жизненно убедительно. Поэтому оно наделено такой силой воздействия.

Созданный в 1912 году портрет мастера Ивана Семенова, получивший название «Каменотес», отличается резкостью и решительностью своих словно рубленных плоскостей, безошибочно вырезанных в дереве уверенной, сильной рукой. Как и в изображении фигурки мальчика, в изображении этого мужского лица при крайнем лаконизме языка поражает богатство воплощенной в нем жизни. При этом в «Каменотесе» обращает на себя внимание глубина психологической характеристики.

Возникновение «Каменотеса» нельзя объяснить лишь использованием богатых традиций искусства резьбы по дереву, тем, что Матвеев наподобие народных мастеров, обтесывая цилиндрический кусок дерева, стремится сохранить синтетичность природной формы.

Также не может быть речи о запечатлении мимолетного выражения,

передающего то или иное душевное движение. Матвеев был противником схватывания «случайной экспрессии человеческого лица».

Чем же достигается такая глубокая содержательность образа? Высказывания самого скульптора могут в какой-то мере подсказать решение. Матвеев утверждал, что «только установление точной формы — единственный путь к характеру, к его открытию и, как самое главное, это определение ритмических особенностей каждого человеческого лица и организации всего произведения как архитектуры».

Вопрос в том, как отыскать этот ритм, как выстроить «архитектуру» лица. Ее нельзя установить внешним путем: подмечая в чертах те или иные аналогии, бросающиеся в глаза повторы в линиях контуров и планах, которыми лепится форма лица, форма головы. Такой путь ведет лишь к упрощению, к схеме, что было абсолютно чуждо Матвееву.

А вот А. Ф. Жолткевич в своей ранней работе — портрете «Филос» (1910, гипс, не сохранился) шел именно таким путем. Здесь с большой наглядностью выступает приведение сложнейших форм к простейшим. Подробности не участвуют в создании формы, они просто отбрасываются. Объемы объединяются, укрупняются, линии спрямляются. Проявляет себя псевдо-обобщение, мнимая активность. Геометрические формы, которые при этом возникают, выразительностью не обладают. Их резкость, их острота с образом не связаны. Эта острота и резкость самих отвлеченных форм. И по сути происходит не творческое преобразование, а пассивный повтор натуры, только в более грубом виде, нежели в натурализме. Форма портрета дробная, воспринимается по частям; несмотря на объединение черт лица, детали выпирают. И уж совсем не приходится говорить о раскрытии личности портретируемой. Это был результат внешне понятого обобщения, ложных поисков «большой формы».

Обучаясь у Бурделя, Жолткевич не воспринял основных принципов его творческого метода. Жолткевич был не согласен с Бурделем, призывающим к проникновенному, подробнейшему изучению натуры. Жолткевич считал себя «ваятелем» и, по своему мнению, был изначально противоположен Бурделю-лепщику, начинавшему свои занятия с наставления: «Intereur, intereur!»

На самом же деле Жолткевич совершил большую ошибку, не понял основного в занятиях мэтра, на внял призывам Бурделя: «О несчастные молодые люди, которые хотят сразу быть свободными и творить изнутри, какие это рабы <...> рабы собственного невежества <...> Вы воображаете, что можно брать большие массы, общие контуры, пренебрегая деталями? Нельзя сделать большей ошибки. Свое направление, свое место, свой смысл большие массы фигуры именно получают от тончайшей игры деталей <...> Найдете вы их верно, эти детали, и верно определятся большие массы».

Работы Матвеева — великолепный пример подобного творческого обобщения. Как возникало оно в статуе «Юноши», в статуэтке «Малень-

кий носильщик», так возникает и «Каменотесе». Только все неизмеримо усложняется: здесь раскрытие и жизни физической, и жизни духовной. Ясно, что дело не в каких-то отдельно взятых чертах и черточках, отражающих те или иные эмоции, а в жизни лица в целом, в слитности всех оттенков проявления этой жизни,

«Каждый человек — это неповторимая мелодия, и пока мы не услышим ее <...> и не заставим звучать в нашей работе, мы не выразим основной характер человека». Эти слова Каплянского помогают понять, почему портреты, созданные Матвеевым, так прекрасны и правдивы. «Неповторимая мелодия» лица уловлена, почувствована Матвеевым в натуре, в своем конкретном жизненном проявлении. Именно из этой разгаданной «мелодии» рождаются четкие, сильные формы «Камнетеса». «Рубленные» плоскости, резкие линии — концентрированное выражение этой «мелодии».

Найденные созвучия, стройность, ритмичность, «архитектоника» лица одновременно являет собой глубокое раскрытие души человеческой.

Можно уловить внутреннюю связь между работой над портретом у Матвеева и у Деспио. К Матвееву можно полностью отнести слова, сказанные Фр. Фоском: «Работа Деспио мыслима лишь в самом глубоком и интимном общении с природой». Матвееву также соответствует характеристика, данная Терновном Деспио: «...именно здесь, в этом отказе от всего внешнего, в этой затаенной скрытой гармонии и заключена основная, наиболее привлекательная черта дарования Деспио».

Портреты, созданные Матвеевым и Деспио, отличает сдержанность, простота, глубина и тонкость психологической характеристики. И тот, и другой шли к своей цели сложным, трудным путем, постигая, раскрывая сокровенное в человеке.

Деспио признавался: Тогда (когда удавалось воплотить задуманное — Л. Т.) мои бюсты достигают глубокого сходства; они начинают действительно жить; и, наконец, мне кажется, я слышу их голос».

Анализируя скульптуру начала XX века, Бакушинский определяет два ее полюса. На одном полюсе оказывается «этюд-документ», на другом — «композиционно построенный образ». Такое определение скрывает имеющую место тупиковую ситуацию: либо пассивный повтор натуры, либо — построение, оторванное от жизни.

Творчество Матвеева полностью отвергает такое разграничение, снимет заключенное в нем противоречие, устанавливает неразрывную связь этюда с законченным произведением, доказывает, что эта связь не только возможна, но и необходима. Творчество Матвеева убедительнейшим образом доказывает, что обобщение есть не уход от конкретного, подробного, а иная ипостась конкретного, в которой глубже, сильнее раскрывается богатство красота реального.

ЧЕЛОВЕК ИДЕТ ЗА СОЛНЦЕМ...
О творчестве скульптора Маргариты Самолетовой

Соприкоснувшись с миром образов Маргариты Самолетовой, растворяешься в атмосфере удивительной жизни. Ленинградка по рождению, она часто бывала в тех местах, откуда пошли ее корни, в небольшой деревеньке на Псковщине. Навсегда унесла в себе то, что видела и слышала, пропустила через свое сердце душу родных мест. И потом, учась в Ленинградском художественном училище (педагоги В. Сычев и Л. Вальц), работая на керамическом участке скульптурного комбината, не забыла внутреннюю музыку родных полей с петляющими меж трав и ягодных кустов речушками, покосившимися куполами церквей, старыми мельницами... И главное — не забыла обитателей этих мест, родных и близких людей. Позже она изобразит их в своих работах. Но это будут не портреты, а воспоминания-сны о тетке, сидящей у крыльца и кормящей птиц, о деде, кузнеце, славившемся в округе своим искусством. Приезжая в деревню Костолом к теткам и сестрам, искусным рукодельницам, она вобрала в себя характерные штрихи их жизни, их труда и, со своей стороны, раскрывала им то, что в каждодневных заботах они подчас не замечали — холмы и валуны, похожие на диковинных зверей, красоту говорливых ручейков и задумчивых деревьев, чудо парения птиц в высоком небе... Чтобы так увидеть, понять, придумать, надо обладать детской душой, неомраченной ясностью взгляда. Это и покоряет в анималистических (именно с них она и начала свой творческий путь) работах Самолетовой

Если первые опыты 60-х годов были еще робки, точность передачи природы не отпускала скульптора, на давая подняться над конкретностью видимого, довольно быстро, уже в начале 70-х годов сказка и реальность органично сольются в произведениях, выполненных в майолике и шамоте. Техника шамота, излюбленная художницей в те годы, помогла передать наполненную пластической выразительностью красоту движений животных и скрытую динамику их спокойных поз («Старый павиан», «Бабуин Джой»). Именно шамот дал возможность найти монументальное решение небольших скульптур, монолитную «каменность» их форм, выявить архитектурность построения. Соли и глазури создают неповторимую, каждый раз неожиданную — даже для самого художника — цветовую гамму шамота. И автор использует нюансы цвета, органично вводя их в пластический текст произведения, воссоздавая не точную копию того или иного животного, а его художественно осмысленный облик.

Многочисленные походы в зоопарк, этюды, зарисовки дали возможность свободно передавать характерную статью зверей, их поступь, манеру держать голову, выражение их «лиц». А потом, уже на этой основе, идет

создание обобщенного образа животного. Так появились великолепные в своей монументальности, сочетающейся с грациозностью, «Африканские слоны» (шамот, соли, 1971 г.), смешной и важный «Морженок» (шамот, глазури, 1972 г.), трогательный «Слоненок» (майолика, 1972 г.), напрягший подрагивающие мускулы «Гепард» (шамот, 1977 г.), как бы прорезающий могучим телом воздух овцебык в скульптуре «Студеный ветер» (шамот, роспись, 1978 г.).

Интересны у Самолетовой изображения птиц. «Весенняя песнь» (шамот, глазури, роспись, 1978 г.) — глухарь, изнемогающий в своем опьянении любовным зовом; «Осенний клич» (шамот, соли, роспись, 1978 г.) — гусь и два лебедя готовы взлететь, рассекая небо, и зритель явно ощущает момент самого отрыва от земли, этого таинства извечного стремления подняться над обыденностью в свободном парении. Особенно интересен в этом цикле триптих «Деревенские петухи» (шамот, роспись, 1978 г.), где каждая птица имеет определенный характер, неповторимую повадку. Выразительность их подчеркнута росписью, которой Самолетова акцентирует свое, особое в каждой птице — один петух, нахохлившись, клокочет, раздувая зоб; второй, оглядываясь, как бы ищет соперника, намереваясь подраться; третий высоко вздернул голову, философски созерцая своих беспокойных товарищей. Интересна роспись цветными карандашами и восковыми мелками — на каждом петухе совершенно неожиданно зритель видит... деревенские пейзажи. Здесь бабочки, цветы, усики гороха. Цвет самого материала — шамота — как бы только проступает сквозь растения, он вписан в общую цветовую гамму. Так художник передает образ многоцветного мира, окружающего петухов на обычном деревенском дворе.

Здесь впервые зародилось в творчестве Самолетовой то, что так интенсивно, нестандартно и необычно проявляется в ее работах 80-х годов, выполненных в дереве. Если на первые ее скульптурные работы, как говорит она сама, повлияло творчество В. Ватагина, то любовь к дереву, жившая в ней всегда, особенно обострилась после знакомства с ранними работами С. Коненкова. Но она только оттолкнулась от его понимания скульптуры в дереве, дальше пошло очень свое, ни у кого не занятое. Ее деревянные скульптуры — не портреты, не фигуры, не жанровые сцены. Думается, их можно назвать мечтой, своеобразным выражением любви и признательности к своему прошлому. Взяв за основу внутреннюю пластическую жизнь дерева, она расписывает его, включая в общую композицию фактуру материала. Сцены забытого деревенского детства, выполненные в деревянных объемах разной формы, так же растворяются в природе, как петухи, бродящие по траве среди цветочков и бабочек. Это естественный, как считает скульптор, возврат к истокам. Пластическое выражение работ подсказано опытом и жизни, и творчества. Выработался свой, непохожий ни на чей, художественный язык. На следующую, более высокую ступень

мастерства, встало философское осмысление темы.

«Корни мои», «Речка Ревка». «Земные радости», «Жаворонки поют», «Сенокос» — это уже не просто любование природой. Написанные на срезах деревянных объемов пейзажи воплощают неразрывную нить, связавшую людей и окружающий их мир.

Свои деревянные работы Самолетова строит из нескольких самостоятельно стоящих фрагментов. Но их свобода друг от друга лишь кажущаяся. Объединяет их удивительное чувство воздушной среды. Воздух «держит» объемы, он «разбивает» большие на малые и, наоборот, «складывает» малые в большие. Работая в дереве, в основном методом выдалбливания, Самолетова смело включает в композицию цвет. Он настолько обогащает объем, что оба компонента — форма и цветовое пятно — сливаясь воедино, достигают той выразительности, которая характерна для лучших образцов народного искусства. Условен объем, условна и роспись. Вместе они средствами пластики сливаются в единую мелодию гимна земле, родине.

Биография Маргариты Самолетовой укладывается в немногие строки, но в них — большая, интересная творческая жизнь, счастливая судьба художника, нашедшего свой неординарный путь в искусстве — родилась в Ленинграде в 1931 году, в 1948–1953 училась в Ленинградском художественном училище. С конца 1950-х годов часто экспонирует работы на выставках разных рангов, включая Международную в Болгарии (Пловдив), с 1964 года — член Союза художников. На последней Осенней выставке в Санкт-Петербургском союзе снова радостным всплеском представлены ее неповторимые в своей сказочной художественности работы в дереве.

Если бы надо было одной фразой охарактеризовать творчество Маргариты Самолетовой, я сказала бы — этот человек идет за солнцем...

ОЛЬГА ИЛЮЧЕК
(1946–1981)

Прошло пятнадцать лет со дня смерти художницы Ольги Ивановны Илючек, за это время многое изменилось, переосмыслилось. Передумались некоторые критерии и оценки. Вообще жизнь стала другой. Целый ряд произведений, некогда вызывавших восторг, перестали интересовать. Работы Илючек не забываются, к ним постоянно хочется вернуться, и чем дальше уносит река времени все, что связано с ее жизнью, тем значительней и привлекательней становятся ее произведения. Их энергетика, как теперь принято говорить, от времени только усиливается. Реакция разных людей, видевших эти работы, однозначна в их положительных оценках и возгласах восхищения.

Помнится, ее первая и, к сожалению, посмертная выставка в одном из залов Ленинградского Союза художников, открывшаяся в декабре 1981 года, которая поразила многих — и знавших Илючек, и впервые познакомившихся с ее творчеством. Тогда казалось, что после такого успеха хотя бы некоторые работы найдут место в музеях или фондах какой-нибудь организации культуры, но реалии для художников и их наследия, как мы знаем, иные.

Ольга Илючек родилась 9 ноября 1946 года в Ленинграде. В 1966 году закончила среднее художественное училище имен В. А. Серова. В 1970 году поступила в Московский полиграфический институт, завершив свое образование в 1975 году по специальности художника-графика. В 1978 году стала членом молодежной секции ЛОСХ. Творческий путь художника-графика Илючек был недолгий, он оборвался внезапно, не дав до конца раскрыться ее таланту. Работы художницы говорят о своеобразии богато одаренной натуры, открывают нам тонкий и чрезвычайно добрый взгляд на мир их автора. («Портрет Кати», 1978, «Девушка с мандолиной», 1979, «Натюрморт с серпами», 1980).

С Ольгой мы были хороню знакомы, работали вместе и иногда проводили досуг. Она была своим человеком, очень естественным и простым, но, в то же время, принципиальным и взыскательным. Ее ум, легкая походка, красивые движения, грациозность притягивали к себе. Была ли она в жизни тем художником, всецело ушедшим в свое творчество? Об этом не думалось, глядя на ее внешне спокойную и довольно благополучную жизнь. Она же работала много, но как-то по-особенному, неназойливо и незаметно для окружающих. Рисовала всегда, свободно и просто. Она не могла не рисовать, потому что это была ее истинная жизнь, ее дыхание, которое мы не замечаем, но без чего не можем жить. Своим работам Ольга не придавала серьезного значения, считая их незаконченными, незавер-

шенными и несовершенными. Ее требовательность к себе была чрезмерной. Такое отношение художницы к своим проповедениям обрекало их на скручивание в рулоны, а в лучшем случае — на лежание в папках. Творчество для Илючек было естественной потребностью ее существования. Цельность мировоззрения, своеобразный взгляд на мир, умение увидеть окружающее и ясно выразить мысль в лаконичной и законченной форме — это только малая часть тех впечатлений, которые остаются от встречи с произведениями художницы («Кавголово зимой», 1979, «Голубой натюрморт», 1980, «Мальчик у окна», 1980). Природный талант и приобретенный профессионализм позволили ей найти свой художественный образ окружающего мира, очень живой, трепетный, лишенный надуманности и манерности. Перебирая кипы многочисленных ее работ, преклоняешься перед необыкновенной работоспособностью и задаешь вопрос: «Когда же она успела столь многое сделать?»

Илючек писала портреты, пейзажи, натюрморты, занималась офортом, пробовала свои силы в керамике. Работала акварелью, пастелью, но лучше всего она смогла выразить свое мироощущение в произведениях, выполненных в смешанной технике. Акварель, пастель, уголь, восковые мелки в сочетании друг с другом зазвучали слаженно и динамично («Натюрморт с серпами», 1980, «У залива», 1981). В большинстве работ эта техника выходит за рамки графической. Художница применяла эти материалы как живописные, нанося один слой на другой, создавая ощущение плотности мазка. Ее особая манера письма давала колористическую цельность и емкий образ сюжета. Это не было попыткой имитации техники масляной живописи. Художница сумела найти свой подход к такому материалу как пастель, восковые мелки. Она точно чувствовала едва уловимые оттенки, обыгрывала возможности штриха-мазка, используя цвет, в совокупности с характером штриха, в едином гармоническом выражении («Полевые цветы», 1980, «Портрет Оли», 1981, «Ляхтинские мотивы», 1981). Хотя формально ее работы относятся к графическим, но по манере исполнения, цветовому строю, их вполне можно причислить к живописным.

Широта ее творческого диапазона отражалась в многожанровости произведений. Это не удивительно. Ольга любила жизнь, ее интересовал мир, населенный людьми с их взаимоотношениями, поступками, с их вещами и, конечно, природа. Трудно было представить, что она больна. Впрочем, об этом мало кто знал. Друзьям не могло прийти в голову, что жизнь веселой, энергичной молодой женщины зависит от малейшей случайности, любого перенапряжения. Сколько же в ней было внутренней силы, чтобы жить и работать так наполнено и широко, не замыкаясь в своем эгоизме, дарить тепло и радость родным, друзьям, всем, кто оказывался с ней рядом. Безусловно, зрелость и глубина ее работ определялась внутренним состоянием. Пониманием сущности вещей было обострено и облечено в точные художественные образы. В произведениях бытового жанра

(«Лахтинские мотивы», 1980) умела в повседневности и обыденности увидеть поэзию. Искусство приподняться над будничностью в прозе бытия, уловить радость существования в простых, естественных вещах и все это перевести на доступный язык художественных образов, без всевозможных ухищрений, есть большое мастерство. Серия «Лахтинские мотивы» сугубо жанровая, она объединена единым мотивом и настроением. Листы красивы по колориту, цельны по композиции. Чувство листа (плоскости) было присуще художнице, ей никогда не изменял вкус. Она свободно варьировала планами, то выдвигая, то удаляя фигуры. Композиция листа складывалась как бы сама собой, естественно и непринужденно, без всякой нарочитости. Реальность в ее произведениях — это реальность глубоко прочувствованного художественного образа. Листы этой серии предельно насыщены, но не перегружены, детали уместно дополняют главные фигуры и предметы, помогая досказывать мысль автора.

Колорит Лахтинских мотивов» близок к монохromу, но он настолько обогащен тональными нюансами, что возникает целая гамма ощущений. Чувствуешь полноту цвета, глубину, его сочность, но сближенная цветовая гамма создает иллюзию таинственности и некоей временной отстраненности, той отстраненности, которую иногда вызывают произведения старых мастеров. Особенно в этом отношении интересна работа из лахтинской серии «Зима. Финский залив, дома». Между тем, в ней нет и намека на стилизацию, она современна по духу и настроению.

Трудно сказать какому из жанров Илючек отдавала большее предпочтение. Каждый в равной степени находил место в ее творчестве, дополняя главную тему всех произведений — тему счастья бытия. Без общения с природой она не мыслила свою жизнь. Поездки по Прибалтике, Украине дарили ей новые ощущения и богатые впечатления. Пейзажи чаще всего населены людьми. По своему состоянию и характеру пейзажи различны. Акварельные этюды легки и прозрачны, они написаны свободно и широко («Весенний этюд», «Городской этюд», оба 1980). Большинство их тяготеют к жанровому пейзажу («Деревенский пейзаж», «Деревенская улица», «Украинское село», все 1980). Илючек привлекали незатейливые уголки природы, она не искала некоей экзотики, умела видеть в повседневности поэзию, найти то, что мы порой не успеваем заметить за будничной спешкой («Деревья. Лахта», «Деревья», обе 1981). Писала не просто пейзаж, а «портрет» того или иного уголка. со всей широтой понимания места и национального колорита, точно улавливая в нем характерное и главное («Вечер», 1980, «Дворик», 1981).

Особое место в творчестве художницы занимает петербургский, тогда ленинградский, пейзаж. Коренная ленинградка, выросшая в истинно интеллигентной семье, получившая богатое духовное наследство от родителей, любила город, понимала его и глубоко чувствовала. Ее город был своеобразным, без традиционных, узнаваемых всеми уголков. Владея до-

вольно обширными литературными познаниями, имела свое представление о городе. Она писала дворики, крыши, непарадные набережные, острова, места, где проходило ее детство, улицы, по которым ежедневно ходила. Ее не угнетали дворы-колодцы, они были неотъемлемой частью жизни, проходившей в коммунальной квартире старого района города. В произведении «Двор моего детства», 1979, точно найден временной и архитектурный образ. Композиция листа построена на кинематографическом приеме — за остановившимся кадром мы зримо чувствуем продолжение действия, людей и город 1950-х годов. Такой эффект возможен при глубине образа и содержания. Среди городских пейзажей спокойных по колориту, выдержанных в характерно петербургских тонах, есть неожиданные по настроению и художественным приемам. Так «Ветренный день на Неве», 1980, отличается яркими, сочными красками. Художница вольно обращается с контрастными цветами, соединяя, казалось бы, несоединимые цветосочетания, добываясь при этом удивительной цельности и гармонии.

Пейзаж в творчестве Илючек часто соединялся с портретом. Она написала довольно много портретов на фоне пейзажа («Девушка с шарфом», 1980, «Портрет Иры», 1981). Пейзаж органично входил в канву портретов, дополняя их, служа им естественной средой. Часто художница насыщала портреты бытовыми деталями, то есть той обстановкой, которая была привычна для портретируемого («Портрет мамы», 1979, «Моя бабушка», 1980). Как правило, люди в ее произведениях не позируют, они просто живут в привычной для них обстановке. Это не психологические портреты, это портреты-образы друзей, родных и просто знакомых в их повседневной жизни. Точно схватывая характерные позы, чуть заметные движения, присущие только тому или иному человеку, находила те единственные доминирующие детали, которые давали верное представление о нем. Портреты характеризует точный художественный отбор, лаконичность языка, меткое попадание в образ. Она хорошо чувствовала форму и конструкцию того, что писала, свободно оперировала рисунком. Все эти качества давали ей большие возможности в художественных поисках.

Немаловажное значение в них имеет колористическая сторона. Колориту в портретах отведено место камертона, определяющего тональность и общее настроение. Мягкие и нежные по цвету лирические соседствуют с насыщенными динамическими портретами («Портрет девушки», «Портрет Валерия», оба 1980). Фигуры, как правило, написаны крупно, масштабно, некоторые из них статичны, но наполнены внутренней силой («Девушка, расчесывающая волосы», 1979, «На этюдах», «Девушка с зеленым шарфом», оба 1980).

Писать о творчестве Илючек, как, впрочем, о любом другом художнике, используя некую жесткую структуру исследования, например, подразделяя его (творчество) на жанры, возможно далеко не лучшая идея. Ведь прекрасно осознаешь, что когда художник творит, то он свои поиски,

свою каждодневную работу не разделяет на какие-либо этапы, а произведения на виды и жанры. Творческий облик художника складывается из всевозможной жизненной и художественной мешанины, один этап сплетается с другим, порой разные работы сживаются воедино. Иногда желание искусствоведа найти «формулу творчества», свести исследование к определенной схеме или периодизации, режет по живому творчество мастера. Осознавая это и видя перед собой все работы Илючек, вспоминая ее цельный образ, тем не менее вынуждена отталкиваться от традиционного изложения. Случилось так, что, не стремясь к стереотипному анализу творчества, все-таки вышла на схему. На это натолкнуло желание обрисовать характер ее произведений более точно, так как в каждом из жанров она находила что-то особенное.

Пожалуй, главным в натюрмортах Ольги было ее отношение к предметам, вещам, цветам. Ценила красоту формы, линии, цвета, она видела в них большее — все это был причудливый и, в то же время, естественный мир людей. Так в «Деревенском натюрморте», 1981, крынки хранят тепло человеческих рук и реально осязаемый образ их хозяев. Ей претила вычурность постановок, натюрморты были кусочками жизни тех людей, которых она изображала в своих портретах и пейзажах («Голубой натюрморт», «Натюрморт с серпами», «Натюрморт с фруктами», все 1980, «Натюрморт с веткой», 1981). Каждый натюрморт пронизан гаммой настроений («Вечернее окно», 1979, «Натюрморт с розами», 1981). Она часто писала предметы крупно, подчеркивая их значимость и важность. Они привлекают наше внимание красотой линии, сложным движением формы, органично сочетающихся с цветом.

Художница писала многие произведения на цветной бумаге, откровенно ярких, отнюдь не изысканных цветов, достигая удивительно тонких сгармонизированных эффектов. Цветная бумага не служила фоном в традиционном понимании, она помогала уплотнять цвет и только кое-где очень деликатно проглядывала, оставаясь незадетой краской.

В творчестве художницы рядом с этими произведениями тесно соседствовали гравюры. Они выполнены в технике «сухой иглы». Правда, автору не очень много удалось сделать в этой области графики; тем не менее, можно говорить о характерной индивидуальной манере. В них как бы сконцентрировалось умение художницы создавать цельность композиции и обобщенность мысли. Природные и профессиональные качества, такие, как точный отбор формы и линии, безошибочность в расстановке главных акцентов, помогали ей быстро войти в специфический мир техники гравюры. Используя широкую возможность штриха, создавала напряженные и динамичные гравюры при внешне простом и обыденном сюжете («Карповка», «Весна», обе 1980, «Лахта зимой», «Зимний вечер», обе 1981). В некоторых гравюрах она повторяла сюжеты больших станковых листов, обладая хорошим чувством плоскости, свободно, без композиционных потерь переходила от большого формата к малому. В гравюрах Илючек

изящно и утончено раскрывала многообразие тем, вкладывая в них богатый мир чувств и настроений («На Кировских островах», «Весна», «Застольная», все 1980, «Пригород», «Ожидание», обе 1981).

О жизни и творчестве Ольги Илючек можно написать гораздо больше, но рамки данной работы заставляют ограничить имеющийся материал. Работы художницы всегда будут свидетельствовать о ее таланте, работоспособности, широте мировоззрения, чуткости и уме. И, конечно, все эти произведения будут хранить память о многих уже ушедших людях, о тех близких и достаточно далеких годах, о неадекватной атмосфере, царившей тогда, о времени бескомпромиссного бескорыстного искусства.

КОНСТАНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ КОРДОБОВСКИЙ

Творчество художника К. А. Кордобовского знали мало. Да и как знать? Лишь к его 70-летию в июне 1975 года в небольшом уютном помещении в синем зале ЛОСХа была открыта всего на 12 дней небольшая выставка. Творчество, представленное на выставке, не вписывающееся в официально признаваемые рамки, осталось без печатного отклика.

Вторая, более полная выставка в Доме писателей в мае 1989 г. была уже посмертной. И если графика Константина Александровича была, хотя и очень на короткое время, достоянием общества, то только единицы знают обо всей разносторонности его дарования и наследия.

Художник всю жизнь (с перерывом во время войны) вел преподавательскую работу, накопил и записал драгоценные педагогические приемы в обучении пластическим искусствам. Им разработан курс истории и теории промграфики. На протяжении многих лет он обдумывал теоретические проблемы реализма в изобразительном искусстве. Интересные результаты этих теоретических разысканий никому не известны, как, впрочем, и все названное. Он оставил воспоминания, драгоценные «граммы радия» для историков, культурологов, этнографов, краеведов. Написал рассказы, достойные публикации, но ни один из них не был напечатан. Воспоминания лежат втуне.

Почему же так случилось, что многое из богатого наследия этого разностороннего человека и из того, что он мог дать при жизни, не полностью дошло до тех, кому предназначалось, не нашло своего ценителя и читателя? Коротко можно ответить так: время было тяжелое, когда такие люди, как Константин Александрович Кордобовский, были лишь почвой, тем культурным слоем, который питал искусство, и создавали атмосферу, в которой не прерывалась связь времен.

Ушедшее детство очень зримо предстает из записок Кордобовского. Обо всем виденном художник много лет спустя написал небольшие очерки, иллюстрируя их рисунками предметов, вышедших из употребления. Делает он это сознательно, считая, что «... как нет живого дерева без корней, так нет народа без его прошлого. А в этом прошлом даже мелочи могут оказаться впоследствии значительными, раскрывая полнее прошлую жизнь, особенности быта нравственного облика эпохи».

Окружающая ребенка среда во многом определяет его будущий характер. Люди, которых знал Костя, отличались от сегодняшних, задерганных постоянной борьбой за минимальные блага.

Не только личный пример старших, но и оформление окружающей среды, несомненно, сказались на становлении личности. Семья пользовалась мебелью, отличающейся чистотой стиля первой трети XIX в.

Люди чувствуют и приближение революции, и близость войны. Но когда катаклизмы возникают, — это всегда оказывается неожиданным. Так было с Кордобовскими. Свершившаяся революция застала их врасплох.

Жилось трудно и голодно. «Безработица съедала Советскую страну», — найдем мы в воспоминаниях. Костя закончил советскую школу-девятилетку. По окончании школы его, как одного из лучших учеников, рекомендовали в ВУЗ. Он поступил на экономический факультет, новым. Вынужденная свобода использовалась будущим художником для Политехнического института. В 1924 г. в ВУЗе произвели «чистку». Дом, который был реквизирован, стал причиной отчисления.

Несмотря на внешнюю неустроенность, молодость брала свое, да и время это было интересным приобретением профессионального мастерства. Изобразительное искусство становится смыслом жизни. Попытка поступить в училище — «Школу поощрения художеств», окончилась неудачей. С большим трудом (мешало происхождение) туда удалось устроиться. Но из-за нехватки денег пришлось отказаться от профессионального обучения. Несмотря на отсутствие возможности учиться, на нищенское существование безработного, Костя много рисует.

Одна из ранних акварелей художника (на наш взгляд очень удачная) иллюстрирует сюжет из Ветхого завета. Обращение к библии в акварели «Изгнание из рая» естественно для образованного человека, а молодости свойственна уверенность. Сколько великих творцов пытались решить возникающие в жизни философские проблемы, идя этим путем. Нарисованное в конце 1922 г. произведение кажется очень современным. Такое качество придается ему не только вечной темой, но и композицией — взглядом из Космоса. Заметим, что подобный угол зрения для первой четверти нашего века — случай не частый. Жалкие фигурки нарушителей запрета противопоставлены огромному силуэту ангела. Стилизованное изображение передает гнев Всевышнего и одновременно жалость к ослушникам. Ведь только Господь знает, что ждет изгнанников и их потомков. Нелегко путь к древу жизни, но Бог милостив... В последнее помогает поверить зеленый колорит, вносящий в трагедию ощущение надежды.

20-е годы. Голод и неустроенность во всей стране. Революция даже ее сторонниками принесла массу проблем и неразрешимых задач. Творческая работа затруднена бытовыми неудобствами. И как бы вопреки всему, в изобразительном искусстве израненного государства появляются произведения (и сколько!), прославившие Россию.

Течения, направления, группы, объединения со своим лицом, со своей философией уживались, ведя бескровную войну, результатом которой был творческий рост «воюющих». Об этом замечательном времени написано много исследований, но изучение этого явления будет постоянным, пока существует культурный мир.

В эти годы сложились взгляды художника. Сложилось его мировоз-

зрение человека, принявшего революционное искусство, которое опиралось на классическое наследие всего человечества — зачастую даже вопреки своим манифестам. В это время определяется и вид наиболее близкого искусства — графика.

Именно в эти годы в творчестве Константин Александровича сложились темы, к которым он обращается на протяжении всех последующих лет. В их решение будут вноситься накопленный опыт, влияние времени, впечатление от увиденного в творчестве понравившихся художников. Эти родившиеся темы трудно четко отграничить, т. к. во многих произведениях они сталкиваются или переходят, перетекают с листа на лист. И все же мы попытаемся выделить основные сюжетные направления творчества художника.

В 1924 г. Константин Александрович объединяет свои рисунки в «самиздатовскую» (как бы теперь сказали) книгу без слов с обложкой и концовкой. Состоит она из образов-портретов, «героев своего времени» да пары символов-гербов рабоче-крестьянского государства. Портрет, созданный художником, предельно четок — ни одного лишнего штриха. У модели выхвачены и заострены лишь те детали, что необходимы для создания типажа. Столь же лапидарен и фон, дополняющий образ. Отметим безупречность композиционного сочетания модели и фона, что делает графический лист законченным произведением. Графику удалось передать сложный образ трудного времени. Невольно возникает в сознании зрителя сравнение с поэзией тех лет, с поэтической строкой, которой доступно коротко донести содержание и чувство. Когда просматриваешь рукотворную книгу, кажется, что поэты того времени — А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский написали стихи к этим иллюстрациям — так велика сила графического образа, точно предающего время. А время нелегкое.

Революция породила не только новых героев, но и нищету, безработицу, выбросила на улицы массу людей, которые стали персонажами «книги без слов». Художник в большинстве созданных образов вплотную подходит к сатирическому портрету, близкому по стилю к шаржу. Его герои — это борцы за народное дело и заполнившие вдруг Петроград типы, как мать, поднявшаяся со дна устоявшейся лужи.

Художник не оставил нам программы прочтения своего произведения и, возможно, он думал, что разрушена тысячелетняя культура, что пришедшие к власти люди вряд ли смогут вывести страну из мрака. Предположить так позволяет нам сам автор альбома, герои которого «Налетчик», «Советская девица», «Особа» и подобные им собраны в книгу о трудном послереволюционном времени.

Значительное место в творчестве художника занимают образы современников. Увиденное передано во всей его сложности и противоречиях. «Проститутка», 1931 г. — сатира, выполненная талантливым художником. В этом же году создает автор акварель «Аврора». На листе нет привычного четырехтрубного крейсера. На фоне колокольни Петропавловской крепости

портрет человека из народа, моряка-авроровца, воспринимающегося как символ силы, вставшей на борьбу против самодержавия.

Не случайно обращение художника к портретами обитателей бывшей черты оседлости («Еврей», 1927 г., «Влюбленный портной», 1928 г. «Старик и мальчик»...). С явным знанием и пониманием передает он образы потомков библейских героев, рассеянных по чужим землям, народа, природные данные которого замешаны на вечной скорби. Потерявшие опору, живут они в вечном долгу перед теми, кто их приютил. С той же силой пониманию рисует он и портреты хорошо знакомых ему людей («Мой друг Митя», 1929 г., «Емелья Лацис», 1929 г., «Митина девочка», 1929 г.). Здесь те же приемы: четкий штрих графика, выделение в портрете наиболее характерных черт, декоративный фон, дополняющий образ героя. Отличительная черта этих произведений откроется внимательному зрителю. Он увидит, что несмотря на лапидарность, художник сумел передать точные портретные характеристики, наличие мысли во взгляде и уверенность в себе.

Много сил отдано книжной графике.

Душевное состояние Кордобовского через 8–9 лет после революции тревожно и неустойчиво: он уводит одно из направлений своего творчества в идеалистический мир романтической фантастики, обращаясь к замечательным писателям, модным в то драматическое для его Родины время — годы до и после Октября — Э. По, М. Метерлинку, Г. Ибсену, Г. Гауптману, В. Брюсову. Поиск духовного Эльдорадо, уход от повседневного вполне понятен.

Нарисованная тушью иллюстрация к рассказу Э. А. По «Черный кот» (1925 г.) передает трагический финал повествования. Это не точное изображение сюжета, а «сочинение на тему», передано мистическое настроение, разрушена стена, скрывавшая правду, кот-рок, преследовавший рассказчика — торжествует.

У большинства работ в этом жанре не указан литературный источник. Но темы и оттенки настроений столь точны, что текст, взятый в основу, уходит на второй план. Рисунки живут своей жизнью.

В современно построенной композиции листа изображены снасти парусника, напряженные ветром романтики. Может быть, это иллюстрации к Жюль Верну, а возможно, к Стивенсону. Какая разница? Судно унесет читателя-зрителя в страну сильных, честных и умных людей, которые обязательно победят завистливых, злых и хитрых.

В акварели «Охота» (1926 г.) средневековый воин как бы сошел со страниц Вальтер Скотта. А может быть, это стража, пытающаяся схватить Робин Гуда? Что это? Англия? Шотландия? Не имеет значения. Главное — есть мир отважных людей.

В это же время начинает создаваться сборник «Карты». Он не был закончен художником. Возможно, автор и не хотел его заканчивать. Он просто обозначил тему навсегда. Сохранился проект обложки и несколько графиче-

ских листов с необычной тематикой. Для художника карты — это не попытка создать новую колоду для игры как новый шрифт типографической печати. Это — отрывки из незаконченного фантастического произведения о жизни карточных героев. Он уводит нас в ту страну, где живут существа, по образу и подобию похожие на нас, но наделенные присущими только их масти и «сану» чертами, в окружении подходящих им предметов. Разные по стилевому решению. они собрались из разных колод как из разных стран, а внутри каждой колоды — свои взаимоотношения. Все сложно, как в жизни. Все дышит мистикой, вечной загадкой царства Аида....

Образы из «загадочного мира» приходят к художнику всю жизнь.

Постепенно занятия изобразительным искусством стали необходимостью. Но надо было зарабатывать деньги. Помог случай. Одной из школ руководил в то время один из преподавателей Кордобовского. Он и пригласил молодого безработного учительствовать. Случай? Да. Судьба? Возможно. Ведь никто не предложил Косте стать моряком или слесарем, водить паровозы или работать кондуктором. Опытный педагог понял, что этот бывший ученик может быть учителем, и не ошибся. Всю последующую жизнь Константин Александрович проведет с детьми, будет преподавать и воспитывать.

Недавний выпускник школы начинает отдавать накопленные знания своим подопечным. К этому времени, как мы видели, он уже интенсивно работает как график. Вернувшись из школы домой и наскоро поужинав, молодой художник отправляется в свою комнату и засиживается за любимым делом до глубокой ночи.

Художник очень любил город, в котором жил. Лирически воспринятые образы Петербурга, воспроизведенные им на листе, создают проникнутые глубокой духовной силой произведения. Лучшие из них, не являясь иллюстрацией, перекликаются со стихами замечательных петербургских поэтов — В. Брюсова и А. Блока.

Вот полная ночной настороженности улица («Улица», 1925 г.). Изогнутые фонари, в их свете нервные силуэты домов. Вывески, как прерванный разговор. Всего два цвета — белая бумага черная тушь.

Определить топографическую точность графического произведения «Питер» (1925 г.) сложно. Точно угадывается лишь шпиль Петропавловской крепости. Обтесанные глыбы на переднем плане напоминают памятник н Марсовом поле. Их изображение не занимает и трети листа: остальное пространство рисунка будто наполнено воздухом белой ночи. Мы не возьмемся передать те чувства, которые возникнут у зрителя. Как всякое подлинное произведение искусства, этот рисунок в каждой душе находит свой отклик.

В 1930 г., обращаясь к истории города, художник рисует две акварели — «Петербург при Петре I» и «Щеголь», судя по костюму героя, изображающую пушкинское время. Обе работы стилизованы, выполнены

в достаточно условной манере. Такой подход уводит от передачи деталей. К чести автора, в создании задуманного он добивается удивительного эффекта. Создается цельный образ. Детали, отсутствующие на рисунке, возникают в сознании зрителя.

Совсем в иной живописной манере через шесть лет появляются рисунки-иллюстрации к «Медному всаднику». Работа «Утро» (1936 г.) явно вызвана определенным текстом. Ее герои — город, Петр и Евгений, автор поэмы — А. С. Пушкин толь неразрывно связаны с Санкт-Петербургом, что позволяют поставить ее в один ряд в творчестве Кордобовского с названным выше.

Потерявший рассудок человек, безразличный к окружающему, стоит в грязной луже — это все, что осталось от его человеческой мечты о счастье. Вокруг него город плывет в помутившемся сознании. Ну что ему город, царь, народ?! Его жизнь, его маленькое счастье смыты неудержимым потоком. Рисунок выполнен в манере, близкой наброскам А. С. Пушкина и в творчестве Константина Кордобовского стоит особняком.

Как-то в школу, где работал Константин Александрович, пришел высокий красивый голубоглазый блондин. Им оказался директор театра маленьких строителей (ТЕМС) Фридрих Людвигович Лидеман. Он попросил помочь им, т. к. студия оказалась без художника. Так Константин Александрович Кордобовский стал художником кукольного театра, в котором оформил много спектаклей. Постановки создавались для детей. Возможно, что в спектаклях просматривался необходимый по жанру, а может быть, в ту пору обязательный обобщенно-условный подход к образу. Дошедшие до нас эскизы костюмов к спектаклям и эстрадным выступлениям говорят о высоком профессионализме их автора. Ведь театр был его зрительской страстью. Даже в трудны 20-е годы, в ту пору, когда несмотря на то, что из-за стоимости билета театр для Константина Александровича был малодоступен, он все-таки посмотрел наиболее нашумевшие спектакли.

В конце 20-х годов в творчестве художника появляются произведения, наполненные философским содержанием: «Рождение человека» (1929 г.), «Скорбь» (1929 г.), «Жарко» (1928 г.), «Жених» (1929 г.). Позднее эти и ряд других работ, очевидно, должны были войти в тематическую папку «Сны». В 1931 г. Константин Александрович делает обложку для серии композиций на тему «Сны». Нам слабо верится в то, что это сны в прямом понимании. Скорее всего, так названы работы, восприятие которых было затруднено обывателю, а за ширмой «Сна» можно было позволить своей фантазии дать волю, глубже показать вечные проблемы бытия, подняться до высот искусства, не прописывающего рецептов поведения, а создающих лишь настроение, помогающее понять и пережить трудности, которых так много на пути любого думающего. Нет ничего удивительного, что среди работ, собирающихся под обложкой «Сны», явно просматриваются листы, выполненные под влиянием К. Малевича. Такие картины развивали идею

преодоления земного тяготения. Пространство на них — модель и аналог космического пространства.

До 1934 года художник продолжает работать в школе и, правду сказать, не только потому, что это давало средства к существованию. Общение с детьми приносит удовлетворение. Он видит плоды своей работы. Его учеников отмечают на всесоюзном уровне. Но школу приходится оставить — нет диплома учителя. Не по своей воле сменил Константин Александрович много работ, часто «совмещал» в разных местах, по крохам собирая прожиточный минимум. Постоянная невостребованность духовного потенциала и стремление его реализовать, принести как можно больше пользы людям также побуждали к разнообразной деятельности. На каждой работе он глубоко изучал предмет и, подходя к возникшим задачам с широким кругом обобщения, выходил с новыми знаниями и опытом. Способности и опыт Константина Александровича пришлись как нельзя «ко двору» в Ленинградском Дворце пионеров, где он преподавал в изокружке и в студийных группах с 1936 г. Стекающиеся во Дворец одаренные дети попадали в руки к талантливому учителю.

Когда началась война, Константин Александрович по болезни (с детских лет — бронхиальная астма, туберкулез) не попал на фронт. На его долю выпали физические тяготы, пожалуй, большие, чем бойцу на передовой, а под обстрелом и бомбежкой голодному и холодному ленинградцу морально было несравненно тяжелее, чем фронтовику.

Лишенные культуры люди, допущенные к власти, обязательно будут унижать тех, чей образ мысли им недоступен. Садизм утоляет их духовные потребности. Сохранилось большое количество писем, из которых встают страшные картины быта блокадника: потеря самых близких, унижительное бесправие в учебных подразделениях армии, но твердая уверенность в победе, хотя и не всегда в то, что автору писем придется до нее дожить. Пожалуй, любовь к Родине (здесь это не плакатно высокопарные слова) и неистощимая жажда творчества помогли художнику найти дорогу из Ада. Константин Александрович, несмотря ни на что, работает. И как ни удивительно, но творчество его в основном посвящено светлым сторонам жизни, фантазии, радости, победе добра и счастья. Сюжеты веселы, сказочные. Сказки эти, несомненно, русские, есть в них какая-то неразрывная связь с иллюстрациями Билибина, Васнецова, с тем общим с ними представлением о родной стране, в которой язычество и христианство, уживаясь, создают свой стиль. В тяжелое для страны время обращение к фольклору — к народной силе — естественно.

Победой окончилась война. Казалось, все теперь поправится, пойдет поновому и хорошо. Возобновилась работа во Дворце пионеров. Верилось, что теперь можно осуществить то, о чем мечталось при коптилке, под бомбежкой дистрофику в госпитале... Но прежде надо восстановить город, и Константин Александрович устраивается на работу в Театральный музей (1946 г.) — ху-

дожником Жизненные трудности рождали новые планы. Планов скапливалось все больше, а возможностей и сил для их выполнения все меньше.

С 1948 г. Кордобовский 20 лет преподает в Ленинградском Художественном государственном педагогическом училище (ЛХГПУ). Предметы ведет разные: графику, оформительское искусство, в последние годы художник вел композицию и историю промграфики. Даже сейчас, когда мы многое из того, что было изъято из обращения и памяти, увидели, знакомиться с его программой курсов — наслаждение. Какие там имена, какие интересные разборы!

Как умно построены лекции, которые он читал, а если вспомнить, что он приходил с книгами, еще в 20-е годы выловленными на букинистических развалах, от этих раритетов его портфель превращался в надутый шар, можно представить себе, как это воспринималось его учениками. Как много дал он своим питомцам! Сколько интересных художников воспитал!

В 1961 г. в Ленинградском отделении учебно-педагогического издательства Министерства просвещения РСФСР вышла книга К. А. Кордобовского «Декоративная и оформительская работа в школе». И если сегодня это материал кажется нам частично устаревшим, то практические советы, как делать те или иные вещи, остаются, безусловно, полезными, и при определенном творческом подходе книга может и сегодня быть использована если не детьми, то их воспитателями.

Шли годы трудной и интересной работы. Еще один шаг пройден. Константин Александрович получил диплом об окончании искусствоведческого факультета Академии Художеств и принят в аспирантуру.

Было бы неверно думать, что Константин Александрович, увлекшись преподаванием и искусствоведческой деятельностью, перестал работать как художник. Рисовал он всю жизнь. Произведения последнего периода наполнены глубоким философским содержанием, мудрым пониманием бытия.

«Город "Одиночество"», 1971 г. Среди параллельных и перпендикулярных прямых затерялась одинокая растерянная фигурка человека. Прямые широкие линии — это и здания города, и городские магистрали. Они пустынные и безжизненны. Одиночество и безнадежность усугубляются половиной большого крута ничего не освещающего солнца. Глядя на это произведение, становится ясно — далеко не безмятежно бывало состояние души его создателя. Работа сделана в технике, близкой к аппликации. Штрихи рисунков вырезаны и наклеены на лист. К такой технике декупажа в последние годы своей жизни обращался и Матисс.

Позднее, в 1977 г. появляются произведения, связанные с предыдущим одной техникой и глубиной мысли. («Слепой поэт», 1977 г. и варианты). Здесь прослеживаются реминисценции тех работ, которые были созданы под влиянием супрематизма. Сильно обеднило бы произведение представление, если бы созданный художником образ свести только к великому слепцу Гомеру. Содержание произведения гораздо шире: во все времена жили, живут и будут жить носители подлинно прекрасного, люди,

творчество которых нельзя купить, те, кто не могут сказать иначе, чем подсказывает им их внутренний голос. Эти «слепые» наделены взглядом в будущее и подлинным пониманием настоящего.

Широко бытует представление о том, что истинный талант всегда пробьется, независимо от условий. На наш взгляд, это распространенное заблуждение. Казалось бы, любое общество, государство заинтересовано в развитии талантливых людей. Но это в идеале. В жизни на пути таланта встают тысячи препятствий, которые он не может или не хочет преодолеть. Причин здесь столь же много, сколь и препонов на пути к признанию. Например, неспособность к саморекламе или нежелание идти на компромиссы, способность видеть недоступное многим — завтрашний день и многое, многое, многое...

Константин Александрович верил в свою необходимость людям до крайнего часа. Умер Константин Александрович Кордобовский 7 ноября 1988 года. Прошла большая жизнь одаренного художника, запечатлевшаяся и отразившаяся, к сожалению, лишь в памяти благодарных учеников.

«ОЧЕНЬ ДВИЖУЩАЯСЯ МОДЕЛЬ» МИРА ХУДОЖНИКА ВИКТОРА ГРИГОРЬЕВА

Представьте себе, любезный читатель, сцену театра, уменьшенную до размера макета, и в этой коробке — своего рода «городок в табакерке», где все движется и живет: сверху вниз по диагонали взлетает и опускается ангел; медленно поднимая крылья, пытается оторваться от земли шахматная фигура; маска Тутанхамона поочередно перевешивает на весах фигурку Пегаса. Приглядевшись, вы заметите, что эта ярко освещенная заводная игрушка оказывается исполненной философского смысла, что движение «персонажей» осмысленно: те, что подчиняются скрежещущему механизму, вроде часового, обречены на неудачу в полете, надеющиеся на свое крылья, наподобие ангела, преодолевают пространство и время.

Эта «кинетическая инсталляция», придуманная и сделанная молодым театральным художником Виктором Григорьевым, является, по замыслу автора, своеобразной моделью мироздания: все, что механистично, — безжизненно и, значит, нехудожественно.

Откуда же этот современный «луддизм»? Не будем искать его корни только нашей машинной цивилизации; проблеме свободы как отличительной черте всего человеческого и страха перед ней (*angoisse*, в сартровской терминологии) достаточно написано Бердяевым и французскими экзистенциалистами. Наш герой впервые столкнулся с мертвящей силой машины в армии, где, как и в тюрьме, свобода может существовать только вопреки обстоятельствам, и где он сумел сделать свой выбор: отстоять достоинство и в то же время посмотреть на зловещий механизм подавления и насилия глазами художника.

Первые его рисунки по избавлению повторяют два сюжета: человек выглядывает из клетки цвета хаки, и он же с искаженным лицом (противостояние Молоху не проходит даром и для жертвы), запертый в гигантской бутылке; в одном из вариантов — плакатный социальный намек: демонстрация с флагами и лозунгами у подножия бутылки.

Насколько тема свободы индивидуума близка душе художника, видно из его совершенно асоциальных сюжетов; одинокие фиолетовые собаки (кинология — одно из внехудожественных увлечений Григорьева) воют на не менее одинокие луны, а простодушные рыбки заглатывают неизвестно кем коварно спущенные крючки.

Вряд ли случайным совпадением можно назвать тот факт, что недавней чисто театральной работой художника стали макеты к «Алеко» Рахманинова. Главный мотив «супера» — уходящая в лиловеющие дали, освещенные мрачным светом солнечного затмения, покосившаяся цыганская кибитка. Она увозит в неизвестность вместе с табором и вопрос о том, возможно ли обрести свободу «и под издранными шатрами», или и там нас ожидают лишь «мучительные сны»?

«И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет», — эта экзистенциальная мысль молодого Пушкина отчасти близка сознанию Григорьева, которое можно с известной долей условности назвать язычески религиозным. При отчетливой вере в существование высших сил, ему совсем не свойственно дихотомическое отношение к добру и злу. Он отнюдь не внимает равнодушно и тому, и другому, но наше «человеческое, слишком человеческое» кажется ему единственно возможным «путем знания» (учение индейцев племени яки, изложенное Кастанедой, — еще одно его пристрастие). По Григорьеву, только здесь и сейчас, в извечной борьбе Инь и Ян может родиться ответ Демиургу. Художник является преданным поклонником Булгакова, и подобно его великому предшественнику, считает, что силы, вечно желающие зла, могут сотворить и благо, заставляя нас делать выбор и совершать движение: только в пограничье «тьма — свет» рождается сотворчество человека Богу — единственное, что оправдывает земное существование сего венца природы (еще одно невольное попадание в бердяевскую мысль).

Григорьев нигде не морализирует напрямую, но любая из его «фиолетовых симфоний» несет видимую этическую нагрузку. Это характерно отечественная черта, также, как и некоторая литературность его символов. Наш мир обозначается черно-белой шахматной доской, по которой движутся «цитаты» из мировой культуры: Пегас — в роли символа чувства, Тутанхамон — как олицетворение рации, ангел — воплощение вечно надмирного. Маленькая фигурка нецкэ — прообраз самого автора, созерцателя, пребывающего вне суеты происходящего в своей коробке — мироздании.

С отечественной традицией связывает Григорьева и стремление дать в своем творчестве цельную картину мира, где каждая картинка или движущаяся композиция — деталь этого мира. В таком намерении есть максимализм, но нет механицизма. за который наш герой не особенно жалуется эпигонов авангарда: сам по себе «Черный квадрат» значителен, если не художественно, то философски; но бесчисленные «черные квадраты» напоминают историю про изобретение велосипеда, а поставангардное стремление разложить мир на составные-шестеренки может, по разумению Григорьева, привести к ложной идее о возможности существования этих «шестеренок» цвета, формы и т. п. по отдельности друг от друга, вне природного контекста.

Поэтому неслучайно в мировом искусстве Григорьеву наиболее близки Босх и Филонов, ибо и гот, и другой из частного собирают общую картину. Из множества человекообразных фигурок у первого или дурной бесконечности кристаллических структур у второго рождается нечто антимеханическое, как проступающие сквозь соты-дома человечьи лица у Филонова. Парадоксальность григорьевского творчества состоит в том, что своими заводными механическими устройствами он стремится противостоять механическому началу в жизни. Недаром одна из его инсталляций получила название «очень движущаяся модель»: движение — это главное, что отъединяет участников мирового аристойя (в гераклитовском понимании) от мирового же Калибана.

ЗАМЕТКИ О САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИХ ХУДОЖНИКАХ НА ВЫСТАВКАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ГОРОДСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Невозвратно ушел в прошлое нигилизм, отрицание ценности и значимости нефигуративного искусства, расширились горизонты зрительского восприятия, «похожесть» перестала быть единственным критерием ценности. Признанными мэтрами стали К. Малевич, В. Кандинский, П. Филонов. Широко известно творчество В. Стерлигова и Т. Глебовой, подхвативших и внесших свое понимание в живописно-пластическую систему супрематизма, с их дерзостным стремлением к постижению и воплощению в живописи абстрактного духа. Явлением искусства 1960–80 годов стала «школа Стерлигова». Выставки 70–90 годов познакомили с творчеством старшего поколения стерлиговцев — А. Батуриным, С. Спициным и др.

Давно и прочно вошло в круг художественной жизни творчество Ларисы Астрейн и Михаил Цэруша. Художники получили хорошее классическое образование. Однако знакомство с В. В. Стерлиговым и его работами сыграло решающую роль в их художественном и творческом развитии. Стремление насытить холст духовной, а не иллюстративно-сюжетной содержательностью, живописными средствами при помощи чаше-купольной пространственной системы передать ощущение космичности мироздания — задачи, которые ставил в своем творчестве Стерлигов, вошли в круг исканий художников.

Скрупулезная аналитическая работа по созданию эмоциональной выразительности произведений характерна для творчества Михаила Цэруша. При помощи точно найденного цветового решения, сочетания основного и дополнительного цветов художник достигает ощущения целостности и напряженности своих работ. Локальные, не наложенные друг на друга белый и зеленый цвета, экспрессивный мазок, передающие движения формы в композиции «Воспоминание. Човкар» (1992) сообщают полотну глубину эмоционального переживания. Исследование, а не воссоздание мира лежит в центре исканий художника. Качество экономии цвета присуще его лучшим произведениям. Реальное изображение приобретает знаковое, символическое значение. Высокий строй музыкальной гармонии, внутренняя сосредоточенность и самоуглубленность, погруженность в мир звуков художник передает при помощи напряженных контрастов черного и белого в композиции «Концерт» (1991).

Лариса Астрейн ищет выразительности, построенной по законам оптического соотношения цветов и их эмоциональной содержательности, для нее характерно стремление к очищению от «случайных», лишних цветов. В «Голубом натюрморте» (1994), «Стоге сена в Румынии» (1991) при помощи практически одних дополнительных цветов достигается гармония,

создается особый, лирический мир прекрасного. В композиции «Пространство морское и воздушное» (1994) море и небо, соприкасаясь по кривой горизонта, образует две сферические чаши. Гармония мерцающих холодных желто-зеленых тонов передает космическое представление о мире. Сюжет не имеет значения. Отсутствует привычное пространство, линейная перспектива, но тем не менее предметы органично живут в создаваемой условной среде. Замкнутость пространства, самодостаточность цвета (серый, голубой, лиловый) создают ощущение лирической напряженности в композиции «Тихий разговор» (1994). При близости творческих исканий обоих художников, произведениям Ларисы Астрейн присущ большой лиризм, более тонкая цветовая и пластическая разработка поверхности холста. Композиции Михаила Цэрюша более архитектурны, им свойственна большая пластическая определенность. Продолжая и развивая в своем творчестве традиции русского авангарда, художники не уходят целиком в мир беспредметного. Трансформируя реальность в форме и цвете, обладая даром поэтического преобразования реального мира, они стремятся передать его внутреннюю духовную содержательность. Отсутствие претенциозности, простота и непритязательность, при серьезности и глубине поставленных творческих задач характерны для их произведений.

Достаточно самобытным, самостоятельным и ярким явлением предстает творчество Людмилы Сергеевой. Только тогда ремесленник становится художником, когда он обретает собственный внутренний мир, когда индивидуальность и замкнутость этого мира стремятся прорваться наружу, вырваться из некоего незримого круга. Подлинное творчество поэтому далеко не всегда является отражением якобы видимой окружающей действительности, но всегда становится отражением мира, сознательно или неосознанно сотворенного самим художником. Этот мир может быть адекватен или чужд представлению зрителя, но, если художник находит выразительные средства, форму для отражения этого мира, он способен быть понятым. Именно к таким творческим личностям относится Людмила Афанасьевна Сергеева. Блокадный Ленинград, в котором она закончила школу, хорошая профессиональная подготовка, культура и стены города, в котором она родилась и живет всю жизнь, наконец — знакомство с Е. Н. Глебовой, соратником, сестрой и хранителем работ П. Н. Филонова — все это сформировало независимую и оригинальную личность художника. Только в конце 1970-х годов ее работы стали появляться на выставках, и почти всегда это было сопряжено с определенными сложностями. В основном это были резцовые гравюры, хотя Сергеева много занималась и живописью. 1970-е годы — время активной работы и становления многих, как их тогда называли, «неформальных» художников, организации шумных и обругиваемых официальной прессой выставок. Л. А. Сергеева не примыкала к ним, дорожа своей преподавательской работой в Институте им. Герцена, ЛВХПУ им. Мухиной. В 1983 году состоялась первая и до 1996 года единственная выставка ее работ в Голубой гостиной ЛОСХа, а в 1989 году се-

рия гравюр художника («Мастерская Дедала», «Деметра», «Горгона» и др.) была удостоена специальной премии на конкурсе гравюры, организованном в Париже музеем Гимэ. Виртуозное владение техникой гравюры на меди, умелое использование контрастных сочетаний белой плоскости листа со штрихом различного рисунка и толщины для передачи напряженного эмоционального состояния отличают эти работы. Прямые, круглящиеся, точечные, едва различимые и толстые штрихи, энергично, казалось бы, беспорядочно брошенные, точно выстраивают композиционное и энергетическое пространство. В листе «Мастерская Дедала» художник добивается ощущения двойного пространства, в античную гармонию словно врывается какофония современного мира. Стремление преодолеть земное притяжение характерно к для фигур в композиции «Всадники», построенной на умело найденном ритме белых плоскостей сложного переплетения линий. Внутренняя энергия, экспрессия, свойственные гравюрам, в живописных полотнах приобретают более гармоничный характер, энергия становится более сжатой, центростремительной, сконцентрированной.

Аналитичность художественного мышления, свойственная П. Н. Филонову, творческому методу Г. Г. Длугача, с которым Сергеева была знакома, близки и ей самой, но сохраняя свою индивидуальность, она находит свои методы превращения анализа в синтез. Не рисование предметов, а организация цветового пространства лежит в основе ее творчества. Тема диктует форму, ведя художника за собой. Возможно, занятия графикой определили экономное использование цвета, который при этом обладает особенной напряженностью и сконцентрированной энергией, приводя к цельности и обобщенности мысли и формы. Словно независимо от художника, простой незамысловатый сюжет («Улов», «За столом», «На берегу», «Всадники») приобретает философски-символическое звучание.

Библейские, мифологические сюжеты, мотивы творчества Рильке, Пастернака, Бродского, музыкальные произведения становятся источником творческого вдохновения художника. Одни и те же сюжеты повторяются в гравюре, живописи, акварелях, литографиях, и каждый раз находят свое художественно-пластическое воплощение. Ни один из видов не становится доминирующим. Очень простой, чуть наивный, решенный в прозрачных светлых тонах деревенский пейзаж, выполненный акварелью, соседствует с экспрессивными композициями, плотными по цвету, где фигурам, кажется, тесно в сжатом пространстве.

Людмила Афанасьевна Сергеева сочетает в себе тот редкостный дар, когда богатый духовно-интеллектуальный мир художника соединяется с художественным талантом.

Скульптор Александр Молев, ученик М. К. Аникушина, как художник сформировался в 1980-е годы. Еще в студенческие годы, на выставке «60 лет СССР» (1982) была представлена его работа в керамике «На даче». Небольшая по размерам композиция отличалась тонко найденной мерой конкретности и обобщения, была лишена жанровости. Чувство формы, композиции, силуэта

говорили о хорошо усвоенных традициях ленинградской скульптурной школы. Интерес к работе в различных материалах проявился в композициях «Купальщица» (1989, дерево), «Мальчик» (1986, мрамор), «С гитарой» (1982, бронза), в которых молодой скульптор, используя возможности дерева, мрамора, металла демонстрирует свое понимание законов пластического мастерства. Оставаясь в рамках традиционной школы, скульптор, тем не менее, обретает свое лицо. Его работам присуща мягкая пластичность, тонкий психологизм образов, красота и завершенность формы. Человечность, лиризм, некоторая созерцательность характерны для этих композиций.

В 1986 году скульптор выполняет эскиз памятника студентам и сотрудникам института Советской торговли. Отказываясь от фигуративности, используя искореженный кусок брони, автор создает пластическую форму, исполненную лаконично выраженным напряжением и драматизмом. Александр Молев принимает активное участие в республиканских и международных симпозиумах по скульптуре. Композиции «Два зверя» и «Апостол Петр» выполнены в граните на симпозиуме в Петербурге в 1993 году. Художника интересует не внешнее содержание, а внутренняя динамика образа, для которой он ищет адекватную форму, которая приобретает обобщенность и символическое звучание.

Постоянный интерес художника к работе в разных материалах, да и нынешние сложности перевода произведений в бронзу, привели к созданию композиций, выполненных в дереве и обитых металлом. Автор видит в этих работах своеобразное преломление в современных условиях античной хрисоэлефантинной техники, но так или иначе, эта техника привела художника к достижению новой, более острой выразительности. Большие, почти не моделируемые плоскости металла, естественно ведут к усилению образной и пластической обобщенности. Символическое звучание приобретают произведения «Игра в жмурки», «Крыса», «Астроном». Олицетворением зла становится по-разному варьируемая композиция «Крыса». Тема человеческой незащищенности и одиночества возникает в «Человеке с лодкой». Статичность, замкнутость силуэта сообщают произведениям монументальность, а цвет металла (жесть, латунь, железо, медь), шляпки гвоздей придают им своеобразную декоративную живописность. В настоящее время работы скульптора находятся в музеях и частных коллекциях, он является участником всех значительных выставок.

СОДЕРЖАНИЕ

Л. Г. Каминская И. Н. Лунина ФОНТАННЫЙ ДОМ	3
А. Г. Раскин МУЗА ВРУБЕЛЯ.....	17
Н. Н. Веснина МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ ПЛАФОНОВ Э. К. ЛИПГАРТА	29
Е. П. Яковлева ТЕАТРАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО Н. К. РЕРИХА В СВЕТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ 1910-х ГОДОВ.....	42
А. Л. Буракова СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ АНТИЧНОСТИ В РОССИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.....	50
Д. И. Немчинова МАЛЬЦОВСКИЕ СТЕКЛЯННЫЕ ЗАВОДЫ	56
Л. П. Трифонова О ПРИРОДЕ ОБОБЩЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ТЕРЕНТЬЕВИЧА МАТВЕЕВА	65
А. Л. Буракова ЧЕЛОВЕК ИДЕТ ЗА СОЛНЦЕМ... (О творчестве скульптора Маргариты Самолетовой).....	71
А. А. Ушакова ОЛЬГА ИЛЮЧЕК (1946–1981).....	74
А. Т. Махлина А. Б. Ляховицкий КОНСТАНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ КОРДОБОВСКИЙ	80
М. С. Семанова «ОЧЕНЬ ДВИЖУЩАЯСЯ МОДЕЛЬ» МИРА ХУДОЖНИКА ВИКТОРА ГРИГОРЬЕВА.....	89
Р. С. Евсеева ЗАМЕТКИ О САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИХ ХУДОЖНИКАХ НА ВЫСТАВКАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ГОРОДСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ	91

Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 2

Технический редактор Ю. С. Пеньков

Подписано в печать 27.12.1996

Печать офсетная. Усл. печ. л. 6,25

Тираж 350 экз.

Заказ № 1271.

Редакционно-издательская фирма «Роза мира»

197110, Санкт-Петербург, ул. Ропшинская, 24.

Лицензия ЛР № 070615 от 28.09.1992.