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

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 64

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2021

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)
Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 64.
Статьи по истории искусства. СПб., 2021. 308 с.

В сборники принимаются материалы только членов Ассоциации искусствоведов (АИС).

На обложке: «Послание через века». Памятный знак. Гранит. 3,65 × 2,40 × 0,9 м. Творческая группа: художник Э. П. Соловьева, искусствовед А. Г. Раскин, архитектор О. С. Романов. Установлен в честь 300-летия Санкт-Петербурга на Университетской набережной 25 октября 2002 года. На развороте гранитной книги высечены строки из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник», посвященные Санкт-Петербургу.
Фото Л. Н. Митрохиной.

На первой странице: Логотип Санкт-Петербургского отделения Международной Ассоциации искусствоведов (АИС)
Авторы: художники Н. Дьякова, Д. Титов и Л. Митрохина.

ISBN 978-5-906442-28-4

Все публикуемые сборники размещаются на сайте «ПИТ-АИС-СПБ. Петербургские искусствоведческие тетради» — ais-spb.ru.

© Ассоциация искусствоведов, 2021.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И СОСТАВИТЕЛЯХ СБОРНИКА, ЧЛЕНАХ ТВОРЧЕСКОГО СОЮЗА ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ АССОЦИАЦИИ ИСКУССТВОВЕДОВ

Александров Александр Евгеньевич — дизайнер по интерьерному текстилю ИП «Булахова», член Шуйского краеведческого общества и ЛИТО «Огни гавани». Награжден медалью «За содействие музею» г. Шуя. Постоянный член жюри международного конкурса «Планета К. Бальмонт». Темы предыдущих обзорных публикаций по архитектуре г. Шуи и его области.

Анненкова Эмма Александровна — филолог, историк, переводчик (немецкий язык), председатель международного общества «Друзья Дома Ольденбургских», Почетный член Клуба любителей искусства Русского музея. Автор книг «Принцы Ольденбургские и их дворцы», "Russische Oldenburger und ihr soziales Wirken", «Принцы Ольденбургские в Петербурге», «Императорское училище правоведения», «Принц П. Г. Ольденбургский», «Просвещенный благотворитель принц П. Г. Ольденбургский», «Принцессы Ольденбургские», «Ольденбургские: неугасимая свеча добра и милосердия», составитель и автор статей сборника «Ольденбургские: во благо России», автор ряда статей в журналах «История Петербурга», «На память будущему» (Москва) и др.

Бахтияров Руслан Анатольевич — искусствовед. Кандидат искусствоведения. Специалист по координации научной работы Государственного Русского музея. Член Союза художников России. Доцент Центра инновационных образовательных проектов СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Действительный член Петровской Академии наук и искусств (ПАНИ), награжден Медалью Петра Великого. Дипломант ПАНИ, Союза художников России и Международного университета. Удостоен благодарности Президиума Российской Академии художеств (2015). Автор книг, учебных и учебно-методических пособий и статей по отечественному искусству XIX–XXI веков и творчеству современных художников.

Берандр Зинаида Александровна — концертмейстер, культуролог, преподаватель фортепиано, педагог по вокалу. Интересуется историей мирового искусства и историей зарубежной и русской музыки.

Дмитренко Анатолий Фёдорович — историк-музеевед, историк искусства, художественный критик, куратор художественных выставок в России и за рубежом, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, профессор СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Член Союза художников России, член Союза журналистов, действительный член Петровской Академии наук и искусств

(ПАНИ), почетный член Российской Академии художеств (РАХ). Медаль РАХ «Достойному», Серебряная медаль РАХ, Золотая медаль СХ России «Духовность. Традиции. Мастерство», лауреат премии ПАНИ «За верность России». Государственные награды: орден «Знак почета», медали; заслуженный работник культуры РСФСР. Лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга в области литературы, искусства и архитектуры. Награжден дипломами и грамотами МК СССР, РСФСР и РФ; СХ СССР и РФ. Печатается с 1957 года. Автор более 500 публикаций в области художественной критики и истории искусства, более 100 радио и телепередач по изобразительному искусству.

Еремина-Соленикова Евгения Владимировна — историк искусства, Главный специалист Санкт-Петербургского Городского туристско-информационного центра, аспирантка Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург. Член Ассоциации исторического танца. Организатор международной научной конференции по реконструкции старинных танцев. Темы предыдущих публикаций: танец в искусстве, искусство бального танца, история архитектуры, история танца.

Зулумян Арутюн Георгиевич — искусствовед, киновед, журналист, куратор. Член творческого союза художников России. Член союза литераторов России. Член международной федерации журналистов IFJ. Член союза журналистов Армении. Член союза художников России (ЮНЕСКО). Участник и куратор многочисленных выставок и кинофестивалей, в том числе в Санкт-Петербурге, Москве, Армении, Арцахе, Грузии, Германии, Франции. Автор многочисленных статей для каталогов, киножурналов, журналов по искусству и проектов международного значения. Преподавал историю мирового кино в институте кино и театра, преподавал современное искусство и журналистику в университете. Жил в Ереване, Москве, Тбилиси, Марселе. С 2017 года живет в Санкт-Петербурге.

Иванов Сергей Васильевич — экономист, кандидат экономических наук. Профиль работы — ленинградская школа живописи: история и художественное наследие. Основные пуликации: книги «Ленинградская школа живописи. Очерки истории» (2019), «Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа» (2007); статьи по истории ленинградской школы живописи. Темы предыдущих публикаций: «О ранних портретах Льва Русова», «О ленинградских пейзажах Александра Семёнова», «Тихая жизнь за ленинградским столом» и другие статьи по истории ленинградской школы живописи. Участие в выставках с 1994 года, в качестве куратора и участника выставок живописи 1930–1990-х годов в музеях, галереях и выставочных залах.

Кривдина Ольга Алексеевна — искусствовед, доцент, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского

музея, профессор Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Член Союза художников России, ИКОМ, действительный член Петровской академии наук и искусств. Автор монографий о . К. Клодте (2005), И. П. Витали (2006), Н. С. Пименове (2007), М. М. Антокольском (2008), «Ваятели и их судьбы» (2006) и «Размышления о скульптуре» (2010) в соавторстве с Б. Б. Тычинином. За создание энциклопедии «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007» в 2008 году награждена Золотой медалью Российской Академии художеств. Автор 80 научных докладов и свыше 200 научных трудов.

Логвинова Евгения Владимировна — историк искусства, директор галереи «АРКА», аспирант Европейского университета, специальный корреспондент федеральной газеты «Культура». Член Творческого союза художников России, награждена Бронзовой медалью ТСХР. Член Санкт-Петербургского Союза художников, секция графики. Автор и куратор более 200 выставочных арт-проектов в Санкт-Петербурге, Новосибирске и других российских городах, в том числе в государственных музеях. Участник выставок в СХ (фотография). Темы основных публикаций: «Ленинградская школа живописи. Очерки истории» (СПб., 2019). Статья «Обзор новейших источников по ленинградской школе живописи», дизайн, верстка. Последние статьи (избранное): «Петербургский художник Евгений Жаворонков. К 40-летию творческой деятельности», «Юлия Вальцефер: к юбилею и 35-летию творческой деятельности», «Дейнека — Самохвалов. О выставке в петербургском Манеже»; «А. К. Булла и другие на фотографии 1928 года. Опыт открытия в процессе атрибуции», «К вопросу атрибуции портрета госпожи Хвостовой Н. М. Алексеева» (в печати: «Труды Государственного Эрмитажа»).

Любин Дмитрий Владимирович — искусствовед, заведующий отделом «Арсенал» Государственного Эрмитажа, преподаватель Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Кандидат искусствоведения, доцент. Член Дома Ученых им. М. Горького РАН, член ICOM. Специализируется в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства Европы и Германии.

Миненков Сергей Васильевич — историк-искусствовед, член Союза художников России, член Петровской Академии наук и искусств (ПАНИ). Автор и составитель многочисленных выставочных проектов и публикаций, в том числе вступительных статей к каталогам, книгам и буклетам. Постоянный участник выставок СХ в СПб.

Митрохина Людмила Николаевна (псевдоним Вага Вельская) — поэт, член Союза художников России, член бюро секции критики и искус-

ствознания СПб СХ, член Российского Союза профессиональных литераторов (СПСЛ), автор ряда искусствоведческих эссе, статей и монографий о творческих личностях современности, в том числе книг «Древо Жизни», «В поисках себя», о незрячем художнике Олеге Зиновьеве «Золотое сечение судьбы», «Уроки Тьмы», «Хроника Лёлькиных аллюзий», «Неизбывное», «Пьесы для старого чемодана». Соавтор з. д. и. РФ А. Г. Раскина в монографиях «Скульптор Швецкая — классик реставрации», «Строгий талант», «Ирина и Юрий Грецкие» и др. Автор 13 поэтических сборников, 12 пьес. Дипломант, призер, лауреат 10 литературно-поэтических всероссийских и международных конкурсов, в том числе Германского Международного литературного конкурса «Лучшая книга года» за книгу «Золотое сечение судьбы» (2015) и поэму «Исповедь гардеробщицы» (2020, Берлин-Франкфурт). Лауреат звания «Мастер» (2018). Почетный член и поэт Клуба любителей искусства Русского музея. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Николаева Тамара Ивановна — искусствовед, Заслуженный работник культуры РФ, почетный реставратор Санкт-Петербурга. Более 100 публикаций. Книги: «В. А. Шретер. И. С. Китнер», «Театральная площадь», «Театральная архитектура Санкт-Петербурга», «Балконы Санкт-Петербурга», «Архитекторы об архитекторах», «Императорское Красное село от истока до зенита славы», «Подвижники города», «175 лет Главной (Пулковской) астрономической обсерватории Российской Академии наук», научные сборники КГИОП, «Петербургские искусствоведческие тетради», «Зодчие Санкт-Петербурга», «Таврические чтения», «Тихоновские чтения», энциклопедии «Три века Санкт-Петербурга», «Немцы России», журналы «Искусство», «Художник», «Зодчий», «АРДИС», «Адреса», «Православный летописец» и др. Участник городских и международных конференций, в том числе VII Международного конгресса в Берлине. Инициатор фотовыставок в Доме архитектора, Музее истории Петербурга, Русском музее. Отмечена Фондом папы Иоанна Павла II за подготовку к изданию книги Ромуальды Ханковска «Храм Святой Екатерины в Санкт-Петербурге». Один из инициаторов и создателей памятника жертвам политических репрессий на территории Пулковской астрономической обсерватории. Один из авторов сборника лучших литературных произведений конкурса «Неизвестный Петербург», посвященного 315-летию Санкт-Петербурга, «Ангел над городом» (2018) и сборника конкурса «Театральный Петербург» «Театр — волшебное окно» (2019). Выступает в циклах радиопередач, посвященных наследию Санкт-Петербурга.

Парыгин Алексей Борисович — художник (живописец, график, художник книги). Автор двух монографий по истории шелкографии и более 70 статей по вопросам современного искусства. Кандидат искусствоведения.

Участник более 200 выставок и международных конференций. Член Союза художников России. Арт-директор мастерской авторской печати *AP-TM Printmaking*. Преподавательская работа в ВУЗе с 1995 года. Основной предмет исследования и эксперимента — знак, как коммуникативная составляющая современного социума.

Раскин Абрам Григорьевич — поэт, искусствовед, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Союза художников России, Председатель правления Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации искусствоведов (АИС), Вице-председатель Санкт-Петербургского Общества акварелистов, автор более 650 печатных работ по истории искусства, архитектуры и о современных художниках, автор двенадцати поэтических сборников и книг стихов «Исповедное» (2012) и «Души биенье» (2014). Награжден Золотой медалью СХ России «Духовность. Традиции. Мастерство». Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Рыжанок Марина Валентиновна — искусствовед, юрист, аспирант кафедры русского искусства СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина РАХ. Генеральный директор ООО «ПРОЮОИС». Член Союза художников России. Участник и организатор многочисленных ежегодных выставок в Санкт-Петербурге и Москве, в том числе персональных в качестве живописца. Освещаемые темы: живопись и графика XIX, XX, XXI веков.

Сильнов Александр Васильевич — архитектор, доцент кафедры истории и теории архитектуры СПб ГАСУ. Член Союза архитекторов России. Автор ряда осуществленных проектов жилых и общественных зданий в Санкт-Петербурге и Ленинградской области. Участник выставок, в том числе в Российской Национальной библиотеке (2016). Персональные выставки в Союзе архитекторов СПб (2013, 2017, 2019). Автор более 20 статей по истории и теории архитектуры. Область исследований: история архитектуры Древнего Мира, теория архитектуры.

Соловьёва Вера Андреевна — литератор, искусствовед, член Многонационального Союза Писателей (МСП), член-корреспондент Международной академии информатизации, член международного русско-немецкого общества «Друзья Дома Ольденбургских». Почетный член Клуба любителей искусства Русского музея. Организатор и участник научно-практических конференций, куратор фотовыставок, автор книг по валеологии и эзотерике, автор публикаций по вопросам этнокультурного пространства.

Тычинин Борис Борисович — художник, искусствовед, фотограф. Ведущий художник Центрального музея железнодорожного транспорта РФ. За создание энциклопедии «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга.

1703–2007» в 2008 году награжден Золотой медалью Российской Академии художеств. Соавтор О. А. Кривдиной книги «Размышления о скульптуре» (2010 г.). Один из авторов книги «Страницы истории железнодорожного транспорта России», удостоенной Золотой медали ВДНХ в 2014 году. Член Союза художников России, член Творческого союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области, действительный член Петровской академии наук и искусств (ПАНИ).

Фролова Нина Ефимовна — искусствовед, член Санкт-Петербургского Союза художников России, заведующая отделом зарубежных связей Санкт-Петербургского Союза художников России, секретарь-референт Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации искусствоведов (АИС), автор-составитель альбома «Поиски самовыражения. Живопись. Москва–Ленинград, 1965–1990», США, Колумбийский музей искусств; автор вступительной статьи книги-альбома «Гавриил Малыш. Живопись», Бельгия. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Хвостова Галина Александровна — искусствовед, ведущий научный сотрудник Русского музея, хранитель скульптуры Летнего сада. Член Российско-Нидерландского научного общества и Санкт-Петербургского Объединения ландшафтных архитекторов. Заслуженный Работник культуры РФ. Диплом Санкт-Петербургского Союза архитекторов России «За многолетнюю деятельность по сохранению коллекции скульптуры Летнего сада и поддержку профессионального сообщества ландшафтных архитекторов». Диплом ГРМ — Памятный знак III степени «30 лет работы в государственном Русском музее». Автор более 80-ти публикаций по темам: «Исаакиевский собор» и «Скульптура и памятники Летнего сада» и участник международных научно-практических конференций по этим темам.

Чжан Биюнь — художник-живописец, аспирантка Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Китайская Народная Республика (КНР), г. Ханчжоу, провинция Чжэцзян, Чжэцзянский технологический университет, кандидат наук. Профиль работы — Чжанский университет. Участник выставок в Ханчжоу. Высшее художественное образование получено в Китае.

I

КРУГЛЫЙ СТОЛ «ЛЮБИТЕ РОССИЮ!»

Памяти Валентина Михайловича Сидорова (1928–2021). По материалам круглого стола, посвященного выставке «Тихая моя Родина…», Государственный Русский музей

Анатолий Дмитренко

«Любите Россию!», — эти слова, произнесенные семь лет назад одним из посетителей выставки народного художника СССР Валентина Михайловича Сидорова, живописца, писателя, поэта, педагога, общественного деятеля, с особым чувством вспомнились в эти дни. 9 января 2021 года не стало великого сына России, с которой были связаны его происхождение, его думы, его заботы и восхищения. Такие потери чрезвычайно трудно пережить…

Валентин Михайлович был творцом большого масштаба, подлинным демиургом, способным защитить в человеке и в искусстве *человеческое*. Он веско и проникновенно писал о своих коллегах по искусству, современниках и классиках, о проблемах подлинного реалистического искусства, отстаивал истину, отвергая надуманное и предвзятое. Валентин Михайлович искренне радовался проявлению таланта своих коллег, не испытывая при этом ревностного чувства к их успехам, что, увы, нередко встречается в творческой среде… Его страстные статьи о проблемах и процессах, происходящих в отечественной художественной культуре, не могли не волновать. Они воплощали в себе призыв к действию. Деликатный и мягкий по своему характеру, он был тверд и неуступчив в принципиальных вопросах, связанных с уровнем и гражданской сутью искусства.

В 2014 году главный редактор «Литературной газеты» Юрий Михайлович Поляков получил неопубликованные материалы семинара для аспирантов Художественно-промышленной академии

им. А. Л. Штиглица, который проходил на основе четырех встреч с Валентином Михайловичем на уже знакомой нам выставке мастера в Русском музее. Там и происходили занятия нашего семинара, а также встречи художника со зрителями — взрослыми и детьми, педагогами, школьниками, совсем маленькими посетителями. К каждому из них у Валентина Михайловича был свой подход. Он умел чувствовать душу человека, обладал даром помочь ему открыть свое собственное, и в то же время созвучное авторскому, видение мира. И такие встречи художника и зрителя были поистине удивительным. Мы решили вспомнить эти встречи и частично реконструировать их в наших статьях для Петербургских искусствоведческих тетрадей. Считаем целесообразным дополнить ряд текстов, опубликованных в одном из декабрьских номеров «Литературной газеты» за 2014 год под заголовком «Дом под высоким небом», оставив другие без изменений. Таким образом, мы соединим наши ощущения разной поры, в которых, однако неизменным остается восхищение и любовь к творчеству великого живописца и человека, одного из достойнейших представителей отечественной культуры. Так мы напомним о художнике тем, кто знал его, и постараемся открыть мир его творчества для тех, кому, может быть, еще предстоит встретиться с работами мастера, снова вспоминая бессмертные поэтические строки: «О память сердца, ты сильней…» Образ Валентина Михайловича, его мысли и чувства, высокое мастерство живописца остаются нам и последующим поколениям. Ведь полотна его отмечены тем душевным проникновением, которое передается от сердца к сердцу.

Спасибо, дорогой Валентин Михайлович!

Россия, Русь! Храни себя, храни!

Николай Рубцов

В залах корпуса Бенуа Русского музея светлый праздник — выставка народного художника СССР Валентина Михайловича Сидорова. Он вошел в наше искусство в 1960-е годы вместе с другими, принеся с собой обостренное чувство времени, истории, неугасимого стремления к поискам правды, созидательную творческую энергию и счастливо избежал разрушительных тенденций в искусстве, как это впоследствии случилось с некоторыми. Из крестьянского корневища тверской земли вырос выдающийся художник и прекрасный писатель. Подобно Алек-

сандру Довженко, который создал свою «Поэму о море», а еще раньше знаменитый драматический фильм «Земля», он создал свою поэму о русской деревне, русском поле, о людях на земле, о родной природе. Поэму искреннюю, ясную, исполненную душевного вознесения и художественной гармонии.

Валентин Михайлович открыт, искренен, пытлив до всего, «чем жив человек». Его восприятие близко рубцовскому:

С каждой избою и тучею,
С громом, готовым упасть,
Чувствую самую жгучую,
Самую смертную связь.

Ему под стать понятие «быть, а не слыть», быть, а не казаться. Неутомимый труженик в творчестве, в делах общественных, в непримиримой борьбе с пошлостью и злом, он остается открытым для всего, что несет свет и радость. Он стал мастером благодаря таланту и неизбывному труду. Сюжеты его работ просты, действенны и притягательны. Им доверяешь, как доверяешь близкому другу, понимаешь, что все — правда и, конечно, испытываешь огромное волнение от их сердечности и от того, что они «одрагоценены живописью». Вглядитесь в его холсты большие и малые. Они выстроены столь безупречно, что не ощущаешь давления конструкции, но воспринимаешь их композиции как естественно возникающие изнутри. Убежденный реалист по отношению к отечественной традиции, он свободно обращается к приемам авангарда не как к заданному ходу, а как к творческой находке, которую он ограняет, соизмеряет с жизнью, ее законами. Отсюда рождается осмысленная и прочувствованная естественность архитектоники его полотен, придающая им одновременно свободу и цельность. Его письмо то широкое, кроющее, то уподобленное узорочью, с деликатными оттенками, окутывающее нас будто вытканной поверхностью холста с необычайной культурой цвета. Отсюда — эмоциональность пластической выразительности с богатством ее интонаций. В них есть и откровенность, и магическая тайна сакрального чувства. Кажется, неведомыми путями вобрал он в себя вдохновляющую силу протяженных полей, круглящихся холмов, сумел передать захватывающее единство «дольнего и горнего», земного и небесного. Подобно древним, он поклоняется высокому небу, необозримому горизонту, шуму деревьев, бегущим струям дождя и бесконечным в сво-

ем устремлении облакам — то мятущимся («…когда грозой играют тучи», — как говаривал А. С. Пушкин), то спокойным и величавым. Его душа будто открывает движение стихиям в различных их проявлениях и состояниях. Он населяет свои картины добрыми, много повидавшими людьми и детишками, доверчиво воспринимающими мир. Его герои разных поколений — его слово художника и литератора о людях земли и земле людей. Его холсты — вдохновенная поэзия прозы. В полотнах Сидорова камерное сочетается с эпическим, большое с малым. Он любит большие пространства и сокровенные уголки природы. Картины его обладают особым композиционным строем, а лучше сказать, неповторимым ладом внутреннего движения, переданного состояния. И в этом — торжество жизни, ее утверждение, всего сущего на земле. Но в эту гармонию вплетаются порою тревожные ноты, связанные с памятью грозных событий и трудных ситуаций. Они ощутимы, например, в мотиве вещего колокола, ставшего когда-то набатом — вестником нагрянувшей войны. Эти интонации возникают и в лирико-драматическом полотне «День Победы», где изображен ветеран в мирную пору, за фигурой которого родной дом и часть, кажется, огромной земли. Это реальность и символ того, что он, фронтовик, в лихую годину заслонил собою родную землю, отстоял ее и победил.

Ясное, открытое, душевное искусство Валентина Михайловича сродни музыке Георгия Васильевича Свиридова. Творчество Сидорова — пример благородного служения Отчизне, гуманистическому предназначению искусства.

Словами Николая Рубцова «Тихая моя Родина…» назвал живописец свою выставку. Прямо в ее экспозиции президент Петровской Академии наук и искусств Леонид Александрович Майборода вручил мастеру диплом Лауреата Академии и медаль «За верность России». Какой точный, справедливый выбор!

Руслан Бахтияров

Пожалуй, само содержание творчества Валентина Сидорова, его дар живописца и литератора предполагало его устремленность к тому непосредственному, живому общению с каждым зрителем, вне зависимости от его возраста или статуса, которое воплощает в себе более масштабное понятие единения с автором, отражающим наши мысли и чаяния, сокровенную для каждого из нас любовь к родному дому — самому надежному и важному пристанищу. Ху-

дожнику всегда есть, что сказать зрителю — и не только своими работами. Вспоминаю, как щедро Валентин Михайлович делится с маленькими и взрослыми историей создания представленных на выставке полотен или обстоятельствами биографии своих близких, односельчан, наконец, художников, которые стали его наставниками. Заметим, что среди них он упоминает не только преподавателей ленинградской Академии и Суриковского института, но и… Анри Матисса. На самом деле здесь нет никакого парадокса. Мэтр французского фовизма научил русского живописца ценить декоративную выразительность цвета, а художники авангарда, как признавался Валентин Михайлович, некогда «подсказали» ему особый, узнаваемый, в какой-то мере минималистический ход в рамках реалистической живописной традиции… За каждым полотном — своя история, своя судьба, свой сюжет, даже если в самой картине нет действия, нет ни одной человеческой фигуры. Но в этих работах всегда ощутимо присутствие Человека — именно к нему обращено искусство, заставляющее восхищаться простой и чистой красотой родной земли. Даже в излюбленном мастером формате полотна, близком к квадрату, есть ощущение покоя, размышления через созерцание полей, пересеченных синей лентой широкой реки, или неба с медленно плывущими белыми облаками. Потому вполне обоснованы параллели, возникающие левитановским «Над вечным покоем», и «заглавной» картиной выставки под поэтичным названием «Тихая моя Родина…», пробужденным к жизни бессмертными рубцовскими строками.

Здесь можно напомнить о том, что такие определения, как эпичность и лиричность, возникающие при знакомстве с полотнами Сидорова, выработаны историей и теорией литературы. Но в данном случае они обнаруживают себя именно через выбор чисто художественных, выразительных средств, обращенных к тем же самым истокам, что и былины или лирические строки. Это может быть величие родных просторов, или чарующая поэзия полей и лесов тверской земли. Эпичность выступает у Сидорова, прежде всего, как категория композиционная, в то время как лирическое начало заключено в самом выборе мотива или же в особой тонкости цветового строя. Прозрачность неба, яркая зелень травы или трепетное движение желтеющей листвы в сентябрьский день — все раскрыто в удивительно тонком взаимодействии оттенков и рефлексов. Столь же важны для автора и сами протяженные горизонтали, пересекающие пространство картины, и геометризован-

ные объемы деревенских домиков, отмечающие необходимые вехи, по которым наш взгляд «осваивает» картину, преодолевая ту же незначительную дистанцию, которую можно отсчитать по количеству шагов между деревенскими избами… Иначе говоря, пространство в полотнах художника является *измеримым* — и потому *соразмерным* человеку. В этом, опять же, заключено еще одно качество, важное для понимания авторского замысла. Речь идет о поиске необходимых масштабных соотношений внутри холста. В зависимости от того, как соотносится фигура человека или деревенского строения с пейзажем, у нас возникает ощущение беспечного веселья детской забавы, которой принадлежит все пространство картины («Гори, гори ясно…»), и которая, кажется, готова объять своим круговым «хороводным» движением весь мир. Но это может быть и щемящее чувство, когда кажется совсем одинокой фигура ветерана среди вновь возрождающейся жизни в светлый день праздника Победы…

Присущий Валентину Сидорову редкий дар режиссуры композиционного строя картины через ограниченное число ее элементов позволил создать удивительный по емкости и силе обобщения образ — посвящение памяти не вернувшихся с войны. Силуэт одинокого колокола, звук от которого, кажется, навсегда застыл в пространстве безбрежного неба, является композиционным и смысловым центром картины. Он находит поддержку в жесткой геометрии линий и в столь же четких очертаниях деревенских изб, замыкающих композицию справа и слева и будто осиротевших без навсегда ушедших из них людей. Они остались на холсте, словно два монумента, и еще больше концентрируют наше внимание на небе и одиноком колоколе как двух главных образных величинах живописного произведения. В этой графичности, подчеркнутой выстроенности картины есть своя суровая красота, которой наделена родная земля художника в минуты скорбного сопереживания. Натурный мотив возводится на уровень знака, имеющего качества подлинного символа. Он рождает широкий круг ассоциаций, которые понятны людям разных языков и стран без перевода. Не случайно именно в связи с этой работой и картиной «Тихая моя Родина…» сам Валентин Михайлович отмечал сходство эмоциональной реакции со стороны зрителей из стран Европы, Америки и Азии, даже из Австралии и Новой Зеландии...

Язык живописи и в самом деле является универсальным. Но это по-настоящему справедливо лишь в том случае, когда худож-

ник не отстраняется от зрителя намеренной условностью или нарочитой усложненностью образа, но обращается к нему с доверительным, поистине вещим словом. Словом, предполагающим доброжелательный ответ и понимание, протягивающее незримые нити, соединяющие человеческие сердца, страны и континенты. Валентину Михайловичу и в самом деле доступна та мудрая простота, которая всегда отличала уклад жителей его «тихой родины». Тем более ценно, что сказать это вещее слово современному зрителю способен художник, прошедший прекрасную школу, вобравший бесценный опыт лучших мастеров отечественного и мирового искусства, неустанно шлифовавшего свой талант живописца. Но не утративший при этом главное — талант душевный, ту отзывчивость, доброту и открытость другому человеку, что всегда выступали корневыми свойствами русского характера и обеспечивали подлинную, не показную связь с национальной художественной традицией.

Диана Сурвилайте

Каждая картина мастера — это история, рассказанная художником. Но не просто история-повествование, а история-переживание. Валентин Сидоров переживает вместе со своими героями, а значит, живет их чувствами, их мыслями, их действиями. Картина «Ненастье» была написана в 1955 году. Художник трактует пространство планами с помощью четких прямых линий. Запах озона, витающий в воздухе, чувство тяжести грязи — все это создает ощущение вхождения в картину, сопричастности зрителя сюжету будничной деревенской жизни, которую воспевает Валентин Сидоров. Присущая ему чуткость кисти заключена, например, в том, как звучно написана капающая с крыши дождевая вода. Его внимательность к сюжету, удивительная наблюдательность проявляются во всем: в композиционном построении, в реалистичности изображения (даже промокшие нахохлившиеся курицы обладают своим характером!)

Особое внимание на выставке привлекает живописная работа «Гори, гори ясно» (1960–2008), которую художник, по его собственным словам, писал «всю свою жизнь», достигая колористического совершенства с помощью многочисленных этюдов. Ритмичность передается с помощью характера движущихся фигур, одновременно образующих и отдельные группы, и соединяющихся в единое целое. «Я хотел посоревноваться с Матиссом», — говорит Валентин Сидоров о своей рабо-

те. Но в отличие от «Танца» Матисса перед взором предстают реальные маленькие герои, каждый из которых проявляет свой характер, даже семья, в которой они живут, читается по поведению детей, по детским ботиночкам, по ситцевым платьям и платочкам. Ключевую роль в картине играет жест, одновременно точный и обобщенный.

Пространство в полотнах мастера цвета кажется озаренным чистым светом в час вечернего заката — сложнейшего состояния природы, которое уловила кисть мастера. Мягкие цветовые переходы изображают последние лучи заходящего солнца и неописуемую красоту неба, которое не написано на холсте, но незримо присутствует в картине.

Анастасия Савостьянова

Валентин Михайлович Сидоров — народный художник СССР, лауреат Государственных премий СССР, РСФСР и Российской Федерации, член президиума Российской академии художеств, председатель правления Союза художников России, президент Международной конфедерации Союза художников стран СНГ... Можно перечислить все звания, которыми отмечено творчество Валентина Михайловича, но этого будет слишком мало для того, чтобы рассказать об этом художнике. Когда смотришь на его картины, то видишь самое главное его достижение — мастер смог задеть что-то сокровенное внутри каждого человека. Что же так сильно действует на нас, проникает в самое сердце? Осенняя выставка работ Валентина Михайловича дала каждому внимательному посетителю возможность по-своему почувствовать что-то одно, большое и единое для всех, позволила окунуться в бездонную глубину его полотен и оторваться хоть на какое-то время от шумного ритма жизни.

Воспоминание о детстве, которого не вернуть. Лишь оно и способно было заметить бескрайнее небо над головой, манящие просторы полей, длинную проселочную дорогу, бушующий ливень, приятный прохладный ветерок, внезапно переходящий в неистовствующую бурю и такое же резкое затишье с появляющимся из-за тучи ласковым солнышком — это все есть в работах Валентина Михайловича. Художник создает образы русской природы, определяя человеку роль созидателя, замечает, казалось бы, не заслуживающие внимания детали, которые и создают весь окружающий мир. Это тонкое чувство художника, способность видеть важное в простом и обыденном,

усиливает в его произведениях воздействие на самые сокровенные струны человеческой души.

Сам Валентин Михайлович, рассказывая о том, как он создает свои произведения, говорит о волнении. Волнение даже не перед самим холстом, а перед своим замыслом. Это именно то, что передается зрителю в первую очередь. Сидоров не передает на полотне фотографически точный «слепок» прекрасной природы. Он создает современную реалистическую живопись, главной задачей которой является не только и не столько изображение действительности, сколько создание художественного образа, передающего ощущение сопричастности.

Наталия Грубе

Выставка художественных работ Валентина Михайловича Сидорова позволила по-настоящему полно прочувствовать уникальный дар мастера — способность просто и естественно передать подспудное, трудно выразимое ощущение переживания и «вспоминания» прошлого, которое испытывает зритель при знакомстве с творчеством живописца.

Обращаясь к жанру пейзажа, художник через лаконичные, знакомые каждому образы, воспевает красоту природы. И доверительное, радостное или печальное, но всегда гармоничное единение с нею человека. Наиболее ясно эта взаимосвязь человека и природы проявляется в жизни русской деревни, которая занимает центральное место в творчестве Валентина Михайловича и так хорошо ему знакома…

Валентин Михайлович Сидоров родился в 1928 году в деревне Сорокопенье Тверской области. В этих местах прошло его детство, сформировалось мировосприятие, зародилась любовь к земле и связанному с ней труду, крестьянскому быту. И именно в этих местах, еще в детстве, проявился интерес Валентина Михайловича к живописи. Позднее, в 1948 году он поступил в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Ленинграде, а затем продолжил образование в Московском Художественном Институте им. В. И. Сурикова. Мастер сохранил любовь к изображению русского реалистического пейзажа, к своей Родине…

Валентин Михайлович следует традициям русской пейзажной живописи, которые формировались в творчестве таких художников как, например, Алексей Венецианов, Григорий Сорока, Аркадий Пластов. Эта традиция основана на глубоком и тщательном изучении натуры, точной передаче собственных наблюдений художника,

поэтичности, чистоте и гармоничности образов, на обобщении и стремлении к символике.

Пейзажные работы Сидорова просты по композиции, и, в то же время, искренни и заключают в своем образном строе размышления и переживания мастера. Темами его работ становятся снежная зима, подтаявшая речка, летняя гроза, шумящий в ветвях деревьев ветер, промозглая осень, бескрайнее небо.

На протяжении всего творческого пути художника основной мотив его произведений не претерпел значительных изменений. Природа в картинах Валентина Михайловича чиста и прозрачна, пронизана светом и цветом. Пронзительно прекрасен и изменчив белый цвет в зимних пейзажах художника («Зимняя дорога. Версты», 1958; «С гор вода», 1959). Все оттенки синего и белого перекликаются в изображении бескрайнего неба, встречающегося с землей где-то далеко, за горизонтом («Тишина», 1971).

Цвет в картинах Сидорова «отвечает» за создание настроения, а линия выявляет заключенное в них узловые, содержательные моменты избранного сюжета или мотива. Так, акцентируя внимание зрителя на вертикальных линиях борозд для посева картофеля и горизонтальных линиях дома и реки на заднем плане, и тем самым, не давая взгляду скользить в глубину, поднимая линию горизонта, высвечивая фигуры крестьянки и девочки в центре картины, подчеркивая жест руки крестьянки тенью, художник создает ощущение монументальности («На теплой земле», 1962), даже эпичности происходящего.

Особое значение в живописи художника линия приобретает при раскрытии мотива тропинки, дороги. То широкая и прямая, то едва заметная и извилистая, она сопровождает зрителя при знакомстве с выставкой Валентина Михайловича, направляя его взгляд не только в пространстве отдельных его работ, но и в пространстве всей экспозиции. Художник словно предлагает последовать за героями своих полотен, которые отправляются на полевые работы или возвращаются домой («Меж овсов», 1975), или остановиться, замереть и сосредоточить внимание на событии, которое привлекло автора («Возле старых сараев», 1975). Дорога в произведениях Валентина Михайловича, как и в русской пейзажной традиции, воспринимается как символ жизненного пути, который проходит каждый из нас. Пройдя по выставке, зритель словно проживает жизнь, воспринимая глубину чувств, эмоций, воспоминаний, перенесенных на живописное полотно.

Пейзажи Валентина Михайловича Сидорова будто исподволь пробуждают в человеке ощущение «вспоминания», «проживания» чувств и эмоций не столько личностных, сколько общих не только для русского народа, но и для всего человечества. Его творчество побуждает преодолеть отчужденность человека от себя самого, от общества, от традиций и человеческого, осознать связь прошлого с настоящим.

Яна Александрова

В детстве у меня была любимая открытка, на которой были изображены мальчишки, играющие в футбол. Я, конечно, тогда не знала, кто автор этой картины. Но она мне нравилась и стала одной из любимых картин. Когда я ее разглядывала, детское воображение рисовало игру в футбол: я видела, как летит мяч в воображаемые ворота между двумя сараями, как он улетает за сарай, как за ним бегут мальчишки, как огорченный вратарь пинает землю, а один из мальчишек бросает кепку на землю. Вдруг неожиданно начинается дождь, мальчишки быстро уезжают на велосипедах, а девочки, звонко смеясь, схватив кукол и прикрывшись платочками, бегут домой. Остается только мальчик, грустно стоявший в стороне, да еще мячик в теплой луже между двух сараев: оба совершенно забытые. Эта открытка после многочисленных переездов потерялась. Каково было мое удивление, когда в издании, посвященном выставке Валентина Сидорова «Тихая моя родина...» я увидела мою любимую картину из детства. Это холст под названием «Возле старых сараев», написанный в том же 1975 году. Мне кажется, это одна из его лучших работ. Она поражает композиционными находками: силуэты домов, позы детей, линия горизонта, даже пустота между сараями, которые служат штангами импровизированных ворот — все очень точно выстроено, ничего не хочется «передвинуть». Как точно и тонко автор передает атмосферу игры! Наверное, это особое художественное чутье, которым мастер одарен от природы.

Геннадий Морозов

Работы художника — живое свидетельство смены эпох. И само творчество Валентина Михайловича вмещает в себя целый период истории... Переходя от картины к картине, я словно окунулся в добрый мир детства, когда все вокруг кажется созданным только

для тебя. Я окунулся в мир воспоминаний, и это не была ностальгия по героическому, восхитительному и прекрасному, что было так характерно для послевоенной эпохи. Я как будто обнаружил где-то на дне сокровенного отцовского сундучка, сработанного его руками, свою затерянную тетрадку, мой первый опыт ведения дневника. Еще были живы настоящие фронтовики, победители, многие из них были инвалидами — но до чего ж веселыми и красивыми были эти люди...

На картинах Валентина Михайловича нет храмов, но все они полны подлинной веры, потому что сама природа во всех ее красках, смене времен года пронизана божественным бытием и подчинена Создателю. Его работы напомнили еще и о том состоянии ожидания чуда, которое было так характерно для этого времени. И это чудо пришло: солнечным незабываемым утром 12 апреля 1961 года. Это было ликование всех — от мала до велика. Это ликование сродни ликованию 9 мая 1945 года.

Картина «День Победы»… Над головой победителя, над его домом, над детьми — мирное ясное небо. Легкие облака лишь подчеркивают его ясность, старая береза в зеленоватой дымке первых листочков, будто поющая от звенящих в ней потоков березового сока, крепкий и надежный крестьянский дом, уверен — дверь не заперта, заходите, люди добрые: сегодня — праздник… Зрителю не разглядеть каждую медаль на костюме ветерана, но я-то знаю, чей профиль на победной награде согревает сердце пожилого бойца.

Выставка Валентина Сидорова — неоспоримое свидетельство самой правдивой памяти — памяти сердца. Все очень близко, до слез знакомо и… невозвратимо. Вот мальчонка застыл у открытой печки («Бабушкины сказки») — да это ж я сам, вот точно так же слушал бабушкины сказки! Потом, когда она почти ослепла, уже по ее просьбе читал ей удивительные истории из старой книги под названием «Библия», еще до школы овладев премудростью чтения по-церковному. Или картина «Моя школа» — ведь это и моя школа, где я учился — с тяжелыми партами, с углублениями для чернильницы, и репродукция портрета Пушкина также висела в простенке в моем классе…

А мартовский цикл! Художник удивительно точно и тонко передает эту едва ощутимую грань уходящей снежной зимы и все меняющей, все обновляющей весны, когда для нас наступала долгожданная пора каникул, короткой передышки перед длинной последней четвертью. В эти недолгие дни без школы не было никакой праздности. Мы

готовились к прилету птиц, ремонтировали старые и мастерили новые скворечники, соревнуясь, у кого лучше, и кто закрепит домик для вестников весны повыше… Так каждая работа мастера вызывает поток ответных благодарных чувств.

Спасибо, Валентин Михайлович, за Ваше искусство, за память!

Анатолий Дмитренко

ЧТО ТЫ ОТДАЛ — ТО ТВОЕ…

Эти вещие слова Шота Руставели из поэмы «Витязь в тигровой шкуре» как нельзя лучше определяют жизненную позицию всех праведников, к которым, вне всякого сомнения, принадлежал ушедший от нас большой ученый, удивительно тонкий, деликатный человек, блокадный мальчик, ставший выдающимся педагогом в различных творческих вузах — Николай Николаевич Громов. Он щедро раздавал свои знания людям. Его талант гранился в стенах института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, а впоследствии — работой в театральном институте на Моховой (ныне — Российский государственный институт сценических искусств) и участием в различных художественных выставках и советах, благодаря которым выпускались в большую творческую жизнь воспитанники Академии трех знатнейших художеств.

Николай Николаевич был несуетлив. Его тексты и выступления поражали редкой эрудицией. Он был настоящим человеком, которому точно подходило утверждение, обращенное ко многим людям, живущим в нашей многонациональной стране — «быть, а не слыть», «быть, а не казаться». Значительный период его жизни (и жизни его поколения) определялся этой нравственной позицией, позволяющей отличать настоящее и подлинное от кажущегося в отличие от другого отношения (оно, увы, проросло в толщу нашей эпохи и превратилось в свою противоположность — «казаться, а не быть»).

У автора этой статьи есть особые моменты, связанные с Н. Н. Громовым. Я знаю Николая Николаевича с 1960-х годов, когда мы, нередко идя вместе с заседаний бюро секции искусствоведения и критики, разговаривали об искусстве. А поскольку наша дорога домой была общей, мы успевали наговориться всласть и обогатиться теми знаниями, которыми располагал Николай Николаевич. Он глубоко постигал искусство стран, очень разных в культурном отношении. География его искусства была подобна земному шару, причем эти знания были отнюдь не точечными, но обобщающими, определяющими специфику художественной традиции каждого государства или народа. И, напротив, понимание этой специфики позволяло ему познавать характерное

в культурах других стран, и сопоставлять эти наблюдения с вектором развития отечественной культуры в ее прошлом и в перспективе.

Мы неоднократно бывали с ним в общих командировках, особенно в Петрозаводске, где мы встречались с местными художниками, самобытными не только в силу их индивидуальности, но и потому, что у них был особый, «северный» привкус в решении многих проблем, учитывая мотивы, к которым они обращались. Это природа и образы современников, отмеченные особой строгостью характеристики, тяготение к фольклорным формам, которые невероятным образом сплетались друг с другом, рождали на редкость увлекательное образное решение.

Николай Николаевич был постоянным участником государственных комиссий, которые назывались то ГАК, то ГЭК. В любом случае это был завершающий этап пребывания студента на факультете, в частности, ФТИИ. Вспоминая эти защиты, вновь встает живой образ твоего друга — и друга нашего искусства, патриота своего Отечества, утвердителя нравственных устоев и гуманизма Николая Громова. Ему доводилось руководить очниками и заочниками, и каждый после защиты обозначал отметки выпускников. Он так вдохновенно произносил слова «отлично» и «*хоррошо*» (именно так, с акцентом на «р»), что здесь сразу можно было ощутить чрезвычайную непосредственность и эту, буквально передающуюся тебе, радость — оттого, что это именно *хорошо* и именно *отлично.* В этом было заключено и счастливое переживание успешно начавшейся творческой работы тех, кого Николай Николаевич выпускал в жизнь. Такую радость преподавателя, должно быть, испытывали и сами студенты, и те, кто присутствовал на их защитах… Не могу забыть его страстные выступление в ходе одной из таких защит, как например, его речь, обращенную к девушке, учившейся в Италии, когда он отметил стоявшее за ее ответом прекрасное знание. Он произнес после этой великолепной защиты речь, и, выступая в большом зале, кажется, насыщал и его пространство своим знанием, своей страстью, своим неравнодушием. Кто мог подумать, что это последний всплеск его таланта перед тем, как болезнь отобрала нашего прекрасного друга?

Хотелось бы привести и слова Р. А. Бахтиярова, связанные с посещением занятий Громова со студентами Театрального института: «в самом подходе Николая Николаевича к процессу преподавания

дисциплины, необходимой будущим актерам, в полной мере раскрывался его удивительный артистический дар. Он подходил к объяснению каждого явления, будь то искусство средневековой Европы или творчество импрессионистов так, что ты сам уже в момент произнесения первых слов, обращенных к участникам занятия, оказывался буквально вовлечен в своеобразное театрализованное представление. Здесь необходимые знания усваивались благодаря умению Николая Николаевича увлечь и буквально вовлечь каждого студента в эту игру, когда в ход шли все приемы и навыки, обязательные для театрального актера — и акцентированная мимика, и подчеркивание характерного жеста, и слово, произносимое полушепотом, или нарочито громко и артикулировано. Так и в изучаемом изобразительном материале, и в эпохе, с которой он был связан, расставлялись необходимые акценты, определялось то, что в творчестве художника, в направлении или стиле было живым, способным жить в веках и сохранять свою актуальность сейчас, в наши дни».

Столь же ярким и увлекательным, при сохранении необходимой строгости и доказательности научного подхода, был литературный слог Николая Николаевича. Героями его публикаций — небольших вступительных статей и крупных научных монографий, представленных в октябре 2020 года на мемориальной выставке в Театральной библиотеке на площади Островского — были Александр Романычев, Владимир Старов, Михаил Ильин, Максим Ушаков-Поскочин и многие другие художники — «классики и современники». Изобразительное искусство и сценография стран Восточной Европы, теоретические вопросы синтеза искусств, творчество современных художников Китая... Это, опять же, лишь самые яркие примеры многогранной научной и творческой работы Громова — а строгий научный подход к разным явлениям искусства здесь был неотделим от того вдохновения, которое сродни артистическому, связанному с выступлением на сцене. Этим вдохновенным постижением сути поставленной задачи были отмечены и его рецензии на авторефераты, и кандидатские диссертации, и даже небольшие рекомендации, необходимые для публикации научных монографий или учебных пособий.

Мы с Русланом Анатольевичем не можем представить, что его больше нет. Это кажется невероятным, ведь его жизнь, его знание и отношение к людям были абсолютно искренними. Они были частью его бытия — научного и человеческого. Невосполнимая утрата обо-

рвала эту связь с тем прекрасным, что направляло деятельность этого человека, что могло быть связано со студентами из Театральной академии, или стажерами школы. Но это всегда определялось большой высотой знания и стремления сделать из обучаемого настоящего творца. Ему неизменно доставляла радость сама возможность дать своим воспитанникам возможность самим стать полноправными творцами гуманистического начала нашей жизни. И, конечно же, особую роль играла в его жизни супруга Людмила Ивановна, которая так трогательно и нежно лелеяла жизнь Николая Николаевича. Сейчас, когда пишется эта статья, и Николая Николаевича уже полгода нет с нами, горечь утраты не стала менее ощутимой. Но его редкий дар прекрасного педагога, ученого и человека словно преодолевает необратимость времени...

Сергей Иванов
Надежда Крестовская*

РОЗА И ЯРОСЛАВ. О ПОРТРЕТЕ ЖЕНЫ ЯРОСЛАВА КРЕСТОВСКОГО

Ленинградский живописец Ярослав Игоревич Крестовский (1925–2004) известен, прежде всего, своими городскими пейзажами и натюрмортами. К жанру портрета он обращался редко. Достаточно сказать, что в монографии В. И. Серебряной, посвященной творчеству Я. И. Крестовского, среди 86 репродуцированных работ художника есть лишь один портрет — «Портрет жены» 1962 года, воспроизведенный в книге в черно-белом изображении[1].

Родился Ярослав Крестовский 9 февраля 1925 года в Ленинграде в семье молодого скульптора, выпускника, а в последующем профессора Академии художеств Игоря Всеволодовича Крестовского (1894–1976). Внук известного русского литератора В. В. Крестовского (1840–1895), автора романа «Петербургские трущобы», одного из самых популярных литературных произведений в России второй половины XIX века.

Старший из трех братьев, Ярослав с 1937 по 1941 год занимался в Средней художественной школе при Всероссийской Академии художеств у К. М. Лепилова, О. Б. Богаевской, М. Д. Натаревича. После начала войны он оставался в Ленинграде, пережил здесь самое тяжелое время первой блокадной зимы. Вместе с братом Олегом они дежурили на чердаке и после налетов немецкой авиации гасили зажигательные бомбы. Надолго запомнился им барабанный стук «зажигалок» по кровле. Позже Ярослав запечатлел эту сцену в детской книге о Ленинграде[2].

В феврале 1942 года по Ладоге семья Крестовских была эвакуирована в Ростов Великий Ярославской области. Поселились у озера Неро, глава семейства устроился работать печником, с помощью сыновей отремонтировал лодку, и летом Ярослав и Олег подрабатывали, перевозя крестьян через озеро в город на базар. Крестовские были физически сильны, хорошо управляли лодкой и изучили коварный нрав озера, когда неожиданно на его середине начинались сильные ветры. Крестьяне старались сесть к ним в лодку, а не к старикам перевозчикам, которые однажды свою лодку потопили. Братья предпочитали брать оплату, как они смеялись, «натурой»: молоком, сметаной, яйцами.

После возвращения из эвакуации в 1944 году Ярослав поступил на живописное отделение только что открытого ленинградского художественно-промышленного училища, в будущем Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной, созданного для подготовки специалистов для реставрации и восстановления разрушенных в войну дворцово-парковых ансамблей пригородов Ленинграда.

Осенью 1945 года в жизни Я. Крестовского произошло трагическое событие. Еще до начала войны отец подарил ему ружье, и охота стала для него настоящей страстью. Во время охоты на уток в плавнях западной оконечности Васильевского острова он был случайно ранен дробью в глаз, который пришлось удалить. Опасаясь, что это сможет повлиять на его восприятие цвета, Я. Крестовский перешел на отделение мастеров альфрейной живописи, готовившее кадры реставраторов, которое окончил в 1948 году.

С 1948 по 1950 год Я. Крестовский работал в Государственных реставрационных мастерских как художник-реставратор стенных росписей. Одновременно в качестве вольнослушателя посещал занятия в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, а в 1950 году поступил на графический факультет института.

Спустя два года Я. Крестовский перешел на живописный факультет и в 1956 году окончил институт по мастерской театральной живописи профессора М. П. Бобышова с присвоением квалификации художника театрально-декорационной живописи. Его дипломной работой стали эскизы декораций и костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка»[3].

С 1957 года Я. Крестовский участвует во всех крупнейших выставках, а в следующем году становится членом Ленинградского Союза художников. Самобытность его творческой манеры наиболее полно раскрылась в серии натюрмортов, жанровых композиций и «ленинградских дворов», написанных с конца 1950-х до середины 1970-х годов. Ее отличает декоративно-плоскостный колорит, графичность, условность и иносказательность искусно срежиссированной композиции, ассоциативность. По мнению критиков, в работах Я. Крестовского наблюдательно, а порою и иронично, подмечены и выражены языком живописно-пластических образов многие характерные черты современной ему действительности, полной подспудных противоречий и драматических контрастов.

В 1960-е годы Я. Крестовский преподавал на кафедре общей живописи в Высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной[4]. Именно в этот период происходит его сближение с В. В. Ватениным, Г. П. Егошиным и в особенности с Б. И. Шамановым.

В 1972 году Я. Крестовский принимает участие в резонансной выставке «Одиннадцати» в новом выставочном зале Союза художников РСФСР на Малой Охте, где впервые было показано творчество представителей «левого» крыла ЛОСХ. Ленинградские художники Виктор Тетерин, Евгения Антипова, Виталий Тюленев, Завен Аршакуни, Валерий Ватенин, Герман Егошин, Борис Шаманов, Ярослав Крестовский, Валентина Рахина, Леонид Ткаченко и скульптор Константин Симун дважды объединялись для участия в совместных выставках в 1972 и в 1976 годах.

В середине 1970-х годов у Я. Крестовского неожиданно ухудшается зрение, врачи не разрешают ему писать, а еще через несколько лет он окончательно теряет зрение. Последние работы художника датированы 1977 годом. Персональные выставки произведений Ярослава Крестовского прошли в Ленинграде — Санкт-Петербурге в 1984, 1995, 2000 и в 2015 годах.

На портрете, о котором идет речь в этой статье, изображена жена художника Крестовская Розалия Семёновна (в девичестве Григорьева, 1925–1988). Выйдя замуж за Ярослава Крестовского в 1952 году, она прожила с ним 36 лет, из которых последние десять художник был полностью незрячим.

Портрет Розы — второй жены Ярослава Крестовского (первой женой была Г. С. Покшишевская, 1925–2013, но их брак продлился совсем недолго) — был написан в тот период его творчества конца 1950-х – начала 1960-х годов, когда он был увлечен живописью Поля Сезанна. И это, пожалуй, ключ к пониманию своеобразия живописи портрета. Обостренная декоративность цвета, энергично положенные мазки, напряженный бордово-черный цвет фона со всполохами красного и рваными пятнами темно-синего справа: в таком «тяжелом» цветовом окружении лицо Розы с небрежной прической рыжеватых волос предстает очень «выпукло». Цветовые отношения фона и лица мягко, тактично «разыгрываются» в цвете блузы. По воспоминаниям одной из племянниц Розы, ее блузочка была воздушная, а на портрете — тяжелая, совсем не такая легкомысленная, как бы хотелось. Треугольный вытянутый вырез блузки

хорошо подчеркивает овал лица. Губы слегка улыбаются, немного насмешливо, а в глазах — затаенное чувство неуверенности и грусти, словно предчувствие своей тяжелой судьбы. В облике Розы отсутствует сиюминутность: весь цветовой строй передает обобщенный образ. Ярослав гордился и дорожил этой работой, она висела у него на видном месте в последней квартире.

Самой Розе портрет не нравился, по словам племянницы, она считала, что образ получился слишком «жестким», а она такой не была. По воспоминаниям близких, Роза была смешливая, немного ироничная, любила веселый розыгрыш, играла на гитаре и пела. При том она была человеком проницательным, а северный характер сказывался в умении скрывать свои внутренние переживания.

О судьбе героини портрета нужно сказать подробнее. Роза Крестовская родилась 23 января 1925 года в деревне Верхние Лужицы Кингисеппского района Ленинградской области в семье ингерманландца Семёна Дмитриевича Григорьева (1890–1958) и Марии Михайловны Назаровой (1892–1971). Родители венчались в 1912 году, а два года спустя у них родилась дочь Людмила. Роза была младшим ребенком, всего в семье было четверо детей. В 1925 году семья построила новый хутор, но в 1934 году его отобрали, отца репрессировали, выслали в Сибирь на 5 лет, а жена с детьми переехала в Усть-Лугу. В 1939 году отец вернулся. Перед самой войной Роза с серьезным заболеванием позвоночника попала в больницу Института им. проф. А. Л. Поленова в Ленинграде, который в июле 1941 года вместе с пациентами эвакуировали в Омск. В Ленинград Роза вернулась в 1945 году. Старшая сестра Людмила работала секретарем директора совхоза Ручьи под Ленинградом и оставалась там всю блокаду. Брат Пётр служил на железной дороге в Усть-Луге и не был призван в армию. Младший брат в двухлетнем возрасте умер от «испанки».

Когда немцы заняли Усть-Лугу, родители Розы и ее брат Пётр были интернированы на работы в Финляндию на хутор близ Тампере. Они вернулись после войны по договору между странами и были определены на поселение в деревню Ярославской области. Им там не понравилось и в 1946 году они решили вернуться в Усть-Лугу вместе со своим скотом и всем скарбом. Но оказалось, что туда еще не пускали. И тогда по приглашению друга отца семья Розы перебралась в Приозерск, год жили в местечке Яркое, а в 1947 году переехали на бывший финский хутор на озере Вуокса. Это был большой простор-

ный дом, окрашенный красно-коричневой природной краской, с белыми наличниками, красиво расположенный на скале над берегом озера. Здесь семья Григорьевых, наконец, обрела свой дом.

В 1950 году Роза окончила в Ленинграде художественно-графическое училище и начала работать учителем рисования в школе.

Роза вошла в дом Крестовских, где в семье были непростые отношения. Все четверо мужчин, отец и трое сыновей, имели сложные характеры, особенно Ярослав и его отец Игорь Всеволодович. Они могли до полночи ругаться, споря о судьбах современного искусства. Игорю Всеволодовичу были не по душе веяния «сурового стиля» в живописи и скульптуре. Мария Викентьевна, мать Ярослава, добрейший и терпеливейший человек, безропотно и молчаливо ухаживала за всеми. К Розе все относились хорошо и называли ее только ласкательным именем: Розочка.

Ярослав с Розой занимали лучшую большую комнату в квартире, которая служила одновременно и мастерской Ярослава. Но у нее был один существенный недостаток: напротив окон находилась стена соседнего дома. Весной и летом вечернее солнце ярко освещало эту стену, окрашенную в желтый цвет, и все в комнате приобретало пронзительный желтый рефлекс, зимой же в комнате было темно.

Мария Викентьевна души не чаяла в Ярославе, своем долгожданном первенце. Она всю жизнь переживала, что он появился на свет раньше срока и с рождения был очень нервным. В подростковом возрасте Ярославу пришлось оставить учебу в школе и отправиться жить в деревню Красницы Ленинградской области. Ему сняли избу, наняли хозяйку, которая присматривала за ним. Он целыми днями бродил по лесу с ружьем, и здоровье его постепенно выправилось. Мария Викентьевна радовалась, что Роза была из крестьянской семьи, и сможет положительно повлиять на сына.

После замужества в 1953 году Роза поступила на отделение текстиля в Высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной, которое окончила в 1959 году. С 1959 года работала в Комбинате живописно-оформительского искусства Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР художником по тканям. Создавала эскизы росписей тканей, одежды, обоев, занималась промышленной графикой и дизайном[5]. В 1962 году стала членом Ленинградского Союза художников[6].

Портрет Розы был написан Ярославом, очевидно, в квартире на Васильевском острове. Двумя годами позже Я. Крестовский приобрел кооперативную квартиру на пр. Космонавтов. У Розы появилась возможность дома расписывать свои ткани: платки, занавесы.

Роза с Ярославом любили детей и мечтали о своих детях, но не случилось. Они очень переживали об этом. Племянницам они любили устраивать веселые розыгрыши и сюрпризы: то незаметно от детей на лыжню апельсин положат, то конфету на дерево в лесу подвесят. Им всегда удавалось чем-то забавным порадовать детей, а сделанные Розой детские фотографии племянников получались замечательные.

Как самое счастливое время своей семейной жизни Роза вспоминала дни, когда вместе с Ярославом они ездили в Приозерск на Вуоксу, где в бывшем финском доме на полуострове жила семья Розы. Места эти были очень глухие, добраться туда них можно было только по воде: 6 км на пароходе от Приозерска по Вуоксе до пристани на мысу. Идти от пристани до дома по берегу, изрезанному бухтами, было далеко, поэтому приходилось встречать приезжающих на лодке. Зная время прибытия парохода, из дома смотрели на пристань, не машут ли белым платком, это был условный знак, увидев его, родные садились на весла и забирали приехавших. Зимой же добирались по льду. Электричество давали только в вечерние часы с 17 до 19, в остальное время пользовались керосиновой лампой. В семье было большое хозяйство: корова, овцы, свиньи. Дом был новый, выстроен перед самой войной, были также амбар и разные постройки. Хозяйственные принадлежности частично также достались от прежних хозяев. Сюжет для известного натюрморта с топором Ярослава был подсмотрен там же в плотницкой[7].

Ярослав с Розой приезжали сюда в любое время года — и зимой, и летом. Много писали этюдов, ходили вместе на охоту, тягу вальдшнепов: тетерева токовали прямо рядом с домом. Местность была живописная: озеро со множеством мелких островов, скалы, круто поднимающиеся прямо посреди леса. Много грибов и ягод. Там приходило душевное спокойствие, и Ярослав совершенно преображался.

Отец Розы, Семён Дмитриевич, умер в 1958 году. Брат Пётр работал на турбазе, занимался обеспечением хозяйства. Иногда туристов селили в доме Григорьевых. В 1964 году умер и Пётр, с хозяйством без мужчины было не управиться, к тому же школу, где

работала его жена Елена, закрыли. В 1968 году семья Григорьевых переехала жить в Приозерск. Своего загородного дома Ярославу так и не удалось устроить.

Вспоминая творчество Ярослава и Розы, можно отметить важную общую для них черту: очень честное отношение к работе. Основные их произведения в последние годы были заказными. И это не была «халтура», это были серьезные работы, в которых решались очередные живописные задачи: изображение военных битв, исторические пейзажи «Большая Нева», «Вид Киева XII века», виды Костромы XIX века. Ярослав вообще любил, чтобы заказчик четко определял, что должно быть на картине. Роза создавала проекты обоев, расписывала головные платки, но главными ее работами стали большие занавесы и портьеры для сцены дворцов и домов культуры (ДК Первой Пятилетки в Ленинграде), интерьеров ресторанов.

В детстве на одного из авторов этой статьи производила сильное впечатление новая квартира Ярослава и Розы на проспекте Космонавтов. Пустыри, среди которых стояли панельные дома. Квартира с комнатами-«распашонками», хотя и небольшими, но светлыми, лестничная клетка, на которой возле окон стояли цветы (кооперативный дом был заселен художниками, знакомыми и дружными) — это так контрастировало в детском сознании со старинными домами на Васильевском острове, с неприветливыми большими полутемными комнатами и лестницами, пропахшими кухнями коммунальных квартир и кошками. Ткани, расписанные Розой, были такими «легкими» и забавными, отражали своеобразный «суровый стиль» ленинградского прикладного искусства и соответствовали интерьеру их квартиры, уставленной на полках прибалтийскими керамическими вазочками. Ярослав помогал Розе в создании эскизов росписи тканей. В ее работах иногда было заметно и влияние живописи Ярослава, так его сказочный синий петух на фоне небес появился и на гобелене.

В конце 1970-х годов, после ухода Игоря Всеволодовича, его мастерскую на Гаванской улице унаследовала Роза. В доме постройки 1950-х годов была спроектирована скульптурная мастерская на первом этаже с солидным эркером, подвалом для глины и высокими потолками. В мастерской было много места для оформления больших занавесей, которые потом целым комплектом можно было повесить на стену под потолок. Вспоминается одна из последних ее

работ, в голубых тонах, исполненная, как кажется, по мотивам живописи их друга художника Бориса Шаманова.

Роза очень переживала начинавшуюся слепоту Ярослава. Она помогала ему закончить его ранние и незавершенные работы. Ярослав не пожелал присоединиться к Обществу слепых, в котором ему помогли бы освоить бытовые навыки и обучиться чтению. Все заботы о нем тогда легли на Розу. Много сил отняла и подготовка персональной выставки Ярослава в ЛОСХ в 1984 году. На ней портрет Розы после долгого перерыва экспонировался во второй раз.

Роза Крестовская умерла 16 ноября 1988 года на шестьдесят четвертом году жизни после тяжелой болезни. Похоронена на кладбище в Приозерске рядом с родителями, братом и сестрой.

Драматически сложилась жизнь и Ярослава Крестовского. Потеряв зрение в конце 1970-х, он пережил жену на 15 лет и ушел из жизни 23 января 2004 года, в день рождения Розы. Его похоронили рядом с дедом на «литераторских мостках» Волковского кладбища в Санкт-Петербурге. Портрет Розы, пожалуй, — единственная из лучших работ Ярослава Крестовского, которая оставалась с ним до последних дней.

Последние 15 лет жизни Ярослава Крестовского рядом с ним была Наталия Леонидовна Страшкова (1924–2020). Уже после его смерти в 2015 году благодаря ее настойчивости в Русском музее состоялась небольшая выставка его произведений.

Впервые портрет Розы экспонировался в 1962 году в Ленинграде на Осенней выставке произведений ленинградских художников[8]. После смерти автора портрет поступил в частное собрание.

В 2019 году портрет Розы впервые был воспроизведен в цвете в книге «Ленинградская школа живописи. Очерки истории»[9].

[*] **Крестовская Надежда Олеговна** — искусствовед, научный сотрудник ГРМ. Профиль работы Народные художественные промыслы: традиция и современность. Куратор выставок по народному искусству в ГРМ. Темы основных публикаций: Лаковая миниатюра — Федоскино; Искусство Жостова; Русская резная кость XVIII–XIX вв. в собрании семьи Карисаловых.

Примечания

[1] Серебряная В. И. Ярослав Игоревич Крестовский. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — С. 15.

[2] Для книги Я. И. Крестовский выполнил две иллюстрации: «Белая ночь» и «Ночная тревога» (Успенский В. В., Успенский Л. В. Ленинград: Из истории города: [Для детей / Ил.:Калаушин Б.М., Крестовский Я. И. и др.]. Ленинград: Детгиз, 1957).

[3] Юбилейный Справочник выпускников Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской Академии художеств. 1915–2005. — СПб.: Первоцвет, 2007. — С. 76.

[4] Традиции школы живописи государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. Кафедра общей живописи. СПб.: 2010. — С. 15, 271.

[5] Крестовская Р. С. Автобиография. Центральный Государственный Архив литературы и искусства. СПб. Ф. 78. Оп. 8. Д. 87. Л. 2.

[6] Справочник членов Ленинградской организации Союза художников РСФСР. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — С. 66.

[7] Иванов С. В., Левитин А. П., Сидоров В. М. и др. Ленинградская школа живописи. Очерки истории. — Под ред. Дмитренко А. Ф. и Иванова С. В. — СПб.: Галерея АРКА, 2019. — С. 156.

[8] Осенняя выставка произведений ленинградских художников 1962 года. Каталог. — Л.: Художник РСФСР, 1962. — С. 16.

[9] Иванов С. В., Левитин А. П., Сидоров В. М. и др. Ленинградская школа живописи. Очерки истории. Под ред. Дмитренко А. Ф. и Иванова С. В. — СПб.: Галерея АРКА, 2019. — С. 177.

Александр Александров

СВЕТЛАНА ЕФРЕМОВА: БАЛЕТ И ЖИВОПИСЬ

Увлечение артистов балета рисованием — не закономерность, но и не редкость. Сразу можно вспомнить превосходные шаржи Николая Легата или совершенно академичную живопись Михаила Фокина. Владимир Васильев в живописи (и в поэзии) нашел не просто дополнение к таланту выдающегося танцовщика, а скорее свое второе (и третье) лицо. Наталья Макарова живописью заполняла недостаток самовыражения на сцене, хотя ей ли жаловаться на недостаток. Есть небольшая галерея графики у Людмилы Филиной, в которой чувствуется вполне уверенная рука ученицы Юрия Кряквина. Я, навскидку, перечислил примеры, первые пришедшие в голову.

Недавно, в июне 2020-го года, ушла из жизни солистка Кировского (Мариинского) театра Светлана Викторовна Ефремова. Ее сын, Александр Нефф любезно предоставил для иллюстраций к моей статье живопись своей мамы. Если танцевальный талант Светланы Ефремовой не вызывает (и не вызывал) сомнений, ни зрителей, ни критики, то об одаренности балерины в области живописи поспорить можно. И все же, какая-то сила заставляет меня подробно проанализировать ее композиции (кстати — маслом). Бытует вполне оправданная поговорка: талантливый человек талантлив во всем. Соглашаюсь безоговорочно, если взять в расчет кулинарию (как вид искусства), умение создать интерьер, справиться с икебаной, в конце концов — со вкусом одеться. Все перечисленное было присуще Светлане Ефремовой. Бесспорно, главной точкой приложения оставался балет. Этот вид искусства не зря, наверно, встал на пальцы — куда уж выше!? Но почему-то Светлана берется за краски. Могу только догадываться: при жизни мы никогда об этом не говорили. Диалог художников исключает подобные вопросы. Вероятно (в ее случае) что-то оставалось «за кадром»: какая-то недосказанность, недовыраженность… Глядя на живописные опусы Ефремовой как художника хочется поговорить о каких-то отличительных особенностях и даже творческом почерке. Ее живописные работы вызывают интерес в контексте сравнения с ее же подходом к самовыражению в танце. Самые ранние цветочные композиции (№ 5232, 5233 и 5234), априори, являют собой «пробу пера». В них чувствуется детская непо-

средственность, наивность и неуверенность: такую «детскость» наверняка переживал каждый мастер? Я не видел детских рисунков (предположим) Поленова или Левитана. Это к тому, что всякий мастер мастером становится не сразу. В случае с Ефремовой, о живописи говорить следует только после балета. Сначала Светлана завоевывает «кировскую» сцену. Поверьте, в 70–80-е годы прошлого века добиться признания было не так-то просто, это я знаю изнутри. Публика была чрезмерно требовательной. Вдобавок, существовала та балетоманская прослойка, которая буквально жила театром и в театре. Ей-то (прежде, чем самой себе) и нужно было доказать свою жизнеспособность и состоятельность на сцене. Я не стану называть имена тех, кто не смог пройти экзамен подобного «естественного отбора», хотя на первый взгляд был и потенциал, и лицо. Кстати сказать: теперь той балетоманской прослойки нет, ни в Михайловском, ни в Мариинском театрах. Жалею ли я об этом? Однозначно — да. Стоит задуматься о качестве исполнительства, если оно не вызывает интереса даже неискушенного зрителя. Если артист не умеет чувствовать (не уверен, что этому можно научить), то нельзя говорить об отклике зрительного зала. Хотя у Эйфмана (пока он есть) этой проблемы нет… По кривой вернусь к теме: постепенно, точечно Светлана приближается к достижениям на поприще балета. С восхищением можно говорить о том, как ее хрупкая фигурка, вырисовывая элементы классической хореографии, создавала законченные рисунки сценических образов. Эту же точечную проработку я вижу и в ее живописи: она, избегая широкой кисти, раскрывает мысль в оттенках выбранного цвета. Композиция «Зеленые орхидеи» (№ 5225) — своего рода работа над ролью, поиск своих нюансов краски в ее характере, требовательное доведение до совершенства. В «Зеленых орхидеях» (это мое название) прослеживается довольно скрупулезный, даже самоедский, поиск композиции. Уже видна вполне уверенная линия контура и игра ядовитыми желто-зелеными оттенками. В целом эта работа не вызывает вопросов, более того — в ней есть нарочитая пластика и движение. Хотя то, что на первый взгляд мне показалось контурной линией, во внимательном рассмотрении оказалось все-таки точечной (уже характерной для Светы) проработкой. Былая неуверенность перерастает в аккуратность. Может быть, параллельно шли репетиции Сатаниллы, образа далеко не однозначного в своем завлекающем соблазне. Во всяком случае, выбор цветов орхидеи совпадает с двоя-

костью перевоплощений Сатаниллы. Не даром же индейцы Южной Америки не считают орхидеи цветами, чувствуя в них мистическую опасность хищника. Разумеется, Светлана могла об этом и не знать (?). Но любому художнику присуща интуиция.

Все, кто видел Светлану Ефремову на сцене, навсегда запомнили ее эталонное исполнение партии Авроры в «Спящей красавице». Это была ее любимая роль. А в живописи сама она особенно выделяла свой «Букет цветов в белой вазе» (опять же — название мое, № 5231). Налицо — полное совпадение прочтения роли и полноцветная авторская презентация живописной палитры. В свою Аврору Светлана вложила все свое отношение к жизни: радость открытий юности; боль потерь, оставшаяся в летаргии, и новое пробуждение для счастья. Это — на сцене. А на холсте — белый фарфор, расписанный синим орнаментом: половина вазы освещена, половина — в синей тени. Сам же букет — сродни тому энергетическому выплеску, которым Светлана всякий раз одаривала зрителей. Букет не просто сияет открытыми красками, он будто благоухает, не желая увядать. Незатейливый голубой фон натюрморта только подчеркивает это стремление в небесную чистоту и к просветленности того белого пятна, которое зависает в верхней части работы. В глубине слева виднеется какое-то строение, но, мне кажется, не стоит «притягивать за уши» к основному смыслу то, что является только дополнением к композиции. Хотя, элемент архитектуры, как стремление к созиданию, вполне вписывается в трактовку. Впрочем, как и тот бело-голубой коврик, испещренный пунктиром, на котором стоит ваза, можно рассматривать как символ пройденного пути, светлого, но далеко не гладкого.

Работа «Красные тюльпаны» (№ 5220) интересна уже своим ракурсом: букет изображен сверху, и вызывает ощущение кружения (как балетное фуэте). Кстати, Китри Светлана танцевала в красной пачке. Композиция же № 5221 напротив производит впечатление устойчивой статики арабеска принцессы Авроры в адажио с четырьмя кавалерами. Но особенно мне импонирует композиция № 5217: прозрачная коричневая ваза здесь ассоциируется с основательностью земли, из которой вырастают изображенные Светланой растения. Подкупает та хрупкость побегов и листьев, чуть склоненных вправо, которая разрушает возможную симметрию композиции — ничто не бывает идеально совершенным (вероятно, и не должно…)

Странно, но немногочисленные работы Светланы Ефремовой почему-то мне напоминает живопись (тоже малоформатную) Одилона Редона. Чем больше всматриваюсь, тем больше нравится. В независимости от различной тематики.

Светлана писала мало, но подолгу. Картины свои не дарила. Поэтому все они в надежных руках сына. Не хочется говорить о Светлане в прошедшем времени. Она боролась со страшным недугом долго, очень долго и стойко. Нытиком не была и всю свою боль доверяла краскам, и именно они передают ее диалог со смертью. Исподволь возвращается та ученическая неуверенность, которая наблюдалась на начальном этапе. В квадратной композиции «Белые цветы» (№ 5224) прослеживаются едва живые зеленые стебельки, все же остальное поле холста точечно заполнено контрастом желтого, белого и черного цветов. Но пока чернота является только неотъемлемой составляющей некой непознанной глубины сна (или бессонницы?). Объяснять, думаю, особенно нечего: солнечный свет и ночная тьма вполне соединяются в цикличности времен суток (может быть, даже — года). Искусствоведы технику этой работу назвали бы пуантелизмом (созвучно балетным пуантам). Светлана уже не танцевала, но работала репетитором в Михайловском. Похоже, что свои «Белые цветы» она решила «протанцевать», как на пуантах, только кисточкой по холсту. Интересно, что балерина, с самого начала, почему-то обратилась к масляным краскам. Вероятно, в масле она чувствовала некую надежность, опору (которой, очевидно, не доставало в гендерных отношениях).

Не хотел говорить о последней работе балерины, столь пугающе обреченно она выглядит. Сначала не хотел, но, подумав, решил, что без расшифровки этого последнего послания не смогу раскрыть тему. Хотя «Послание» (назову картину так, № 5228) к балету имеет весьма косвенное отношение. Опять же, как и в предыдущей работе, бросается в глаза нарочитый контраст желтого и черного. Только в данном случае черный цвет, местами перекрытый синим, является уже не фоном, а, скорее, пространством. Значение глубокого синего цвета весьма широко: тайна, глубина, духовность, но наиболее распространенной трактовкой является — уход. Уход из чего-то, от чего-то, иногда — переход. Если с символикой синего цвета все предельно понятно, то все остальное наводит на очень глубокие размышления, поскольку больше напоминает некий шифр или ребус. Почему-то вспоминаются последние рисунки Вацлава Нижинского, в которых цвет как бы

заключен в черную сетку безвыходности. У Светланы роль этой сетки выполняют желтые кресты, которые во множестве заполняют черно-синее поле. Помимо крестов можно разглядеть стрелки, направляющие путь движения зрительского взгляда по холсту, квадраты, сегменты окружностей и буквы, разбросанные в разных частях полотна: С, В, Е, Т, А, в целом составляющие имя Ефремовой. Разумеется, в полной мере картиной это полотно назвать сложно. Тут я прав, назвав его «Посланием», шифрованным посланием. Кому? Думаю, всем, кто его увидит. Потому приглашаю всех, прочитавших статью, высказать, не стесняясь, свои версии разгадки. Мне полезно будет сравнить их со своей. А я не считаю ее единственно верной. В последней композиции Светлана не изменяет своей любимой цветочной теме. Но, как моляще взывают к зрителю алые всплески сорванных цветов!

Что вижу я? Растерянность. Светлана не может точно определить свое место в незнакомом пространстве, пространстве перехода. Это пространство рисуется ей по аналогии с нашими земными кладбищами, но пределы его ей не известны. Она интуитивно чувствует, что ее сущность растворится в астральном мире и будет присутствовать во всем. Но как сложно, даже философу, вообразить на уровне привычных земных установок то, что ожидает его потом. Вот и разбросала Светлана свое имя по всему формату холста среди цветов и крестов, толком сама не понимая, куда заведут ее стрелочки-указатели: в сакральную замкнутость квадратов или в бесконечное движение по кругу. Печально…

…и все-таки, как хорошо, что балерина Светлана Ефремова оставила нам не только воспоминания о своем неповторимом танце, но и живопись, пусть несовершенную, но тоже неповторимую.

Анатолий Дмитренко
Руслан Бахтияров

КИЕВ И ПЕТЕРБУРГ. ТВОРЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО

Это единство имеет давнюю историю, когда Петербургская академия художеств приняла Тараса Григорьевича Шевченко, сделав назначенным в академики (а затем и академиком) великого поэта земли украинской, живописца и графика, которым восхищался Карл Брюллов… И эта благородная традиция, что поддерживается Академией художеств более двух столетий, дала нашей стране целые поколения художников из разных «городов и весей» огромного государства, причем с наиболее благоприятными условиями для их развития.

В этом — просветительская, творческая и государственная позиция Академии художеств. Сейчас речь пойдет о двух воспитанниках Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры в столице Украины — Андрее Любомировиче Дмитренко и его младшем брате Николае. Первый имел счастье учиться у мастера советского искусства Татьяны Ниловны Яблонской, второй, окончив тот же вуз позже, продолжил уже имеющийся опыт в монументальном иконописном искусстве, затем получил второе образование в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. В течение многих лет эти два удивительных человека, пронизанные интересом к культуре и трогательной любовью к российской художественной школе, приезжают в город на Неве, в котором с интересом знакомятся с выставками и пишут новые работы. И вполне понятна эта глубинная связь с Северной столицей, где они укрепили свое мастерство в живописи в ее многообразии и диапазоне от монументальных произведений до работ жанровых, где живет душа человека и душа города. Они запечатлели и события, веско напоминающие о жизни и подвигах нашей страны. Назовем и оснащение православных храмов новыми иконами и росписями. Андрей и Николай своим талантом объемлют разные виды и жанры искусства, где и в сюжетах религиозных есть эта, если можно дать такое определение, всамделишность. А вернее — огромная любовь и вера в реальную жизнь и реальных людей с их чувствами и переживаниями.

Николай Дмитренко так же, как и его старший брат, участвовал в восстановлении живописного убранства соборов. Эта работа

требует высочайшего мастерства и необходимого уровня отношения к памяти прошлого, к тому великолепному совершенству, которым отличались произведения мастеров, творивших в допетровское время. Но и современные художники, обратившиеся к искусству церковному, связанному с соблюдением определенных канонов в иконографии и стилистике, должны быть чисты духом и вдохновенны в своем творчестве. Это относится и к той работе братьев, которая связана с созданием композиций «Крещение» и «Преображение» для Свято-Владимирского кафедрального собора в Херсонесе, откуда пришло на Русь христианство.

И причастность к этому высокому ладу монументального искусства (вновь вспомним это замечательное определение Павла Корина) всегда поддерживала творческую стать этих мастеров. Такое соотношение в творчестве Андрея и Николая маленьких жанровых сцен из жизни современного города, и, с другой стороны, работы по созданию и восстановлению росписей великолепных храмов поначалу может удивить, озадачить. Но достаточно всмотреться в произведения Андрея и Николая, чтобы понять, как свободна и творчески осмысленна их общая деятельность. Примечательно, что старший из братьев отмечает, что это отношение к традиции монументальной живописи — прежде всего итальянской, связанной с эпохой Возрождения, проявилось еще в раннем детстве и помогло увидеть это искусство как бы изнутри. В том числе — и через опыт творчества родителей. *«Итальянское искусство наполняло все мое детство. Как и монументальные работы родителей*, — говорит Андрей. — *Я играл в самом низу (как я теперь понимаю, невысоких) лесов. Но тогда это был для меня необъятный мир, где я видел лишь фрагмент колонны, пейзажа или фигуры…».*

Каждый из братьев отмечает большой вклад родителей — художников-монументалистов, заслуженных деятелей искусств Любомира Ивановича и Татьяны Николаевны, в свое профессиональное становление, где особенно важной представляется опора на творческие принципы замечательного мастера и педагога Татьяны Ниловны Яблонской. Андрей и Николай Дмитренко, получившие два высших образования в Киеве и Петербурге, досконально точно и убежденно постигали азы и основные принципы монументального искусства. И те работы, которые им поручили сделать в Херсонесе, предполагали прекрасное знание искусства академического. Обладая этими познаниями, оба художника могли вернуться к искусству византийскому, к его

пластической традиции. И уверенно справиться с задачей создания произведений, включенных в конкретный архитектурный ансамбль.

Сейчас мы попробуем дать общую характеристику их работам, имея в виду не только монументальное, но и станковое, жанровое искусство. Привлекает, что они свободно переходят из одного вида живописи в другой, не утрачивая особенности каждого из них... Это, к примеру, свободная естественная поза человека, которую еще нужно найти — они прекрасно справляются и с этой задачей. Увы, многие современные живописцы (не привыкшие к естественности и стремящиеся сделать нечто вычурное) все чаще «спотыкаются» на организации композиции и поиске связи между персонажами, участниками жанровой сцены. *«На данном этапе, при массовом увлечении дизайном и цифровыми технологиями, считаю принципиальной позицией заниматься реалистическим искусством. Максимально глубоким, сложным, многоуровневым смысловым построением холста. Сутью искусства для меня является эмоция. Передача нерва, ощущений — вот что меня захватывает. Создание своего эмоционального мира в работе»*, — отмечает Андрей Дмитренко. Действительно, в этом — удивительная способность чувствовать и уметь выразить особенность каждого жанра. Здесь проявляется специфика самого церковного искусства, которое должно быть отмечено необходимым величием образа и должным совершенством в изображении каждого, даже самого простого движения и поворота фигуры.

У Андрея Дмитренко много прекрасных работ. Но я бы выделил одну из них, которая получила высшую оценку Академии художеств. Это произведение особой душевной пронзительности, которую трудно найти у других авторов — картина «Победа», посвященная памяти о Великой Отечественной войне (2012). Сюжет прост — спиной к нам сидит солдат, бывший студент, недавно призванный в армию. А слева и справа — величественные скульптурные изображения тех, кто стали победителями в былые времена. Их присутствие наполняет картину еще большой значительностью. Солдат с тоненькой шеей и фигура полководца создают запоминающийся контраст. Мы понимаем, что молодой художник, надевший шинель, станет участником новых сражений, откуда он сам может не вернуться… Он прощается и с теми, кто в далекие времена возвращался «со щитом или на щите». Картина эта была по праву замечена и получила медаль Академии художеств, а затем удостоена медали в Сибири как лучшая жи-

вописная работа, посвященная Великой Отечественной войне. И дело не только в награде, которая значительна и достойна сама по себе. Важна и та пронзительность, с которой молодой автор, сам не прошедший войну, нашел такую тонкую интонацию, чтобы выразить душу солдата. Здесь все было точно понято и принято международной комиссией, присудившей работе первое место.

Говоря о творчестве двух братьев, хочется признаться и в особой радости, которую всегда испытываешь, когда видишь людей, вдохновленных чем-то прекрасным. Андрей и Николай часто приезжают в наш город. Они искренне любят русскую культуру и Россию — так, как это было в те дни, когда она взращивала и лелеяла своих великих людей. К счастью, это единство двух городов на Днепре и Неве сохраняется, несмотря ни на что, в жизни и творчестве талантливых людей.

Следует сказать несколько слов и о работе Николая Дмитренко в Китае, где он ощутил традицию многовекового искусства, понял и впитал ее в себя, что отразилось и в его произведениях *("The Wall")*. Ведь само пространство Поднебесной буквально наполнено искусством. А готовность, и, главное, умение понять культуру другой страны зиждется на способности многих наших великих мастеров с особым почтением относиться к искусству иных стран и народов — достаточно вновь вспомнить имена Сильвестра Щедрина и Ореста Кипренского. Только тот, кто уважительно относится к другой стране, может так же уважительно оценивать и другого человека. В этом — залог целостности жизненного и творческого кредо двух братьев, продолжающих отечественную традицию любви к своему через способность удивляться достижению другого.

Содержание творчества Андрея и Николая Дмитренко может определяться их работой в определенном городе или стране. Однако оно всегда, вне зависимости от географической «привязки» обращено к человеку и его месту в мире. Оценивая уровень их храмовых росписей, грустно видеть, как подчас иные современные авторы не умеют рисовать и соблюдать основополагающие требования иконописи, где были свои каноны изображения и принципы организации композиции. И эта черта внимательного, тщательного и пытливого подхода проявляется во всех произведениях братьев. И, о чем мы уже упоминали, они безупречно выполняют работы, где выявлена и обрисована определенная ситуация поведения человека в большом городе, харак-

терная именно для XXI века. И умение делать жанровые зарисовки не статичными, хотя внешнего движения в их картинах, как правило, нет.

В начале октября 2020 г. в Петербурге в галерее *"One's Mind"* открылась выставка «Сюжет без времени». Представленные на ней городские мотивы, созданные Андреем и Николаем Дмитренко, и показанные вместе с полотнами петербургского художника Александра Компанийца, позволили увидеть традицию школы, которую можно назвать реалистической или академической, в зеркале задачи и проблем той грани современного искусства, которую определяют модным термином *"Contemporary art"*. Но актуальность заключена отнюдь не в стерильной бесстрастности гиперреализма, и тем более не в множащихся опытах создания арт-объектов или перформансов. Каждый из авторов находит своего рода лаконичную и емкую формулу эмоционального состояния людей, ожидающих транспорт на городской остановке, движения спортсмена или человека с канатом на моторной лодке. Все это не кажется придуманным, а взято естественно и в своей сути — и потому выглядит столь убедительно. С другой стороны, в отношении образного языка их произведений возможно говорить о влиянии гиперреализма, ставшего востребованным и модным на рубеже 1970–1980-х гг. — но это направление отнюдь не воспринимается в их жанровых работах бесстрастной констатацией того, что мы можем наблюдать каждый день вместе с художниками. Активность восприятия, момент личного выбора заставляет смело фрагментировать фигуры, выбирая в текущей жизни то, что за счет этого приема может представать как коллизия, парадокс, заставляющий задуматься о порядке вещей, скрытых за, казалось бы, сугубо бытовыми, примелькавшимися мотивами. В то же время известное выражение «как живой» в их произведениях отнюдь не связано с созданием некого муляжного слепка с натуры, но принадлежит, скорее, самому решению картины. Здесь и само отношение к форме, где что-то может быть выписано подробно и детально, а менее существенное трактуется суммарно и выступает как аккомпанемент для образной доминантой (ею может выступать не только фигура человека или группа людей, но и фрагмент мегаполиса с дорожными знаками и многочисленными граффити).

Нельзя не признать, что достичь весомого образного результата возможно только неустанным каждодневным трудом и острой наблюдательностью. Диву даешься, с каким интересом они относятся к каж-

дому событию, относящемуся к новому миру с его скоростями и новыми формами общения. Вновь обратимся к тем словам, которыми Андрей Дмитренко определяет образную задачу своих работ: «*...люблю детали. Возможно, отсюда идет фрагментарность. Мне хочется обратить внимание зрителя на "мелочи", которые для меня представляют всеобъемлющий характер. Очень хотелось бы, чтобы зритель, при внешней простоте картины, углублялся в нее, приоткрывая все новые и новые смыслы и намеки. Хотелось бы, чтобы картина вызывала понимание проблем, о которых сказано как бы случайно*». Такой подход, действительно, важен для создания произведения, утверждающего в искусстве подлинное и вечное, даже если сюжет обращен к быстро сменяющим друг друга мгновениям нашей жизни.

«Всякому городу нрав и права, всякий имеет свой ум голова...» Это слова украинского странствующего философа Григория Сковороды словно специально через века посланы двум братьям-художникам Андрею и Николаю Дмитренко, которые заметно преуспели в разных видах и жанрах изобразительного искусства: иконописи, монументальной живописи, сюжетной картине, жанровой зарисовке… И паче всего, быть может, преуспели в том, чтобы знать больше, видеть зорче, открывать для себя новые сюжеты и новые миры в искусстве. Их судьба, быть может, в этом смысле была предопределена тем, что их родители — тоже художники, талантливые, честные, искренние.

Эмма Анненкова

СУДЬБЫ ПРЕДНАЗНАЧЕНЬЕ

Посвящается Инне Николаевне Зайцевой, талантливой художнице и скульптору, представителю старшего поколения ленинградской, петербургской интеллигенции с пожеланиями этой замечательной и удивительной женщине неугасающего вдохновения на создание новых творческих работ!

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую:
Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе…:
А. С. Пушкин

Несколько лет назад, оказавшись по личному делу в поселке имени Свердлова Всеволожского района Санкт-Петербурга, я не могла не посетить храм Святителя Николая Чудотворца на Неве, о его создателе и первом настоятеле протоиерее отце Димитрии Амбарцумове была много наслышана. Трудами и хлопотами о. Димитрия здание бывшего усадебного дома, (1882 г. арх. В. А. Покровский) барона К. П. Ренненкампфа, в 1994 г. передано Выборгской епархии (Санкт-Петербургская митрополия, Всеволожское благочиние), перестроено и преобразовано в храм. 28 ноября 1999 г. освящены главный алтарь храма во имя Свт. Николая Чудотворца Мир Ликийских, боковой придел во имя Прп. Сергия Радонежского.

В Храме несколько помещений, переходящих одно в другое, здесь все, как обычно устроено в православных церквях. Но вот в одном из помещений внимание привлекло нечто странное, не присущее православному храму: на стене из барельефов искусственного мрамора выступали лики св. Блаженной Ксении Петербургской, св. Праведного Иоанна Кронштадтского и св. Благоверного Князя Александра Невского — лики Духовных покровителей Санкт-Петербурга. Осмотревшись, я увидела еще несколько скульптурных фигур в других помещениях храма — изображение в трехмерном объеме Преп. Серафима Саровского, барельеф Праведного Многострадального Иова, барельеф царя-мученика Николая II…

От настоятеля храма протоиерея о. Иакова Амбарцумова (сына скончавшегося в 2010 г. о. Димитрия.) я узнала, что создателем этих замечательных скульптурных работ является Инна Нико-

лаевна Зайцева, в советское время — член Ленинградской организации Союза художников РСФСР.

Мне удалось познакомиться со скульптором И. Н. Зайцевой, живущей в районе Старой деревни в небольшой квартирке, которая служит Инне Николаевне одновременно и мастерской. Здесь, по ее приглашению, мы с ней и встретились. Она показала мне архивы своей семьи, рассказала о личной жизни, о творческой работе на киностудии «Ленфильм» и о многом другом. Мы долго беседовали, тем более что у нас нашлись общие темы для разговора, касающиеся истории Императорского училища правоведения, которое окончил ее супруг в 1914 г. Для меня, как автора монографии об истории Училища правоведения (2006), это было просто чудом: встреча с человеком, имевшим живое общение с бывшим воспитанником Училища правоведения! Воспоминания Инны Николаевны и имеющиеся у нее фотографии выпускников училища, в том числе ее супруга Александра Александровича Войтова, были бесценны!

Художественное образование Зайцева Инна Николаевна, уроженка г. Клинцы Орловской обл., получила в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной — ЛВХПУ, в народе прозванное просто «Мухой». Это училище имело давнюю большую и славную историю с достойными традициями. Основанное в 1876 г. по инициативе и на средства, пожертвованные банкиром и промышленником бароном Александром Людвиговичем Штиглицем, оно тогда называлось «Центральное училище технического рисования». В нем обучались живописи, скульптуре и резьбе, чеканке, ткацкому делу, живописи по фарфору студенты разных сословий; здесь готовили также учителей рисования и черчения. Преподавание в нем шло на уровне европейских учебных заведений. По завещанию А. Л. Штиглица, училище функционировало на проценты от его капитала, а называлось оно Центральным, потому что в Нарве, Саратове и Ярославле имелись его филиалы.

В 1918 г. Центральное училище технического рисования переименовали в Государственные художественно-промышленные мастерские, преобразованные в 1948 г. в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище, получившее имя Народного художника Советского Союза Веры Мухиной в 1953 г. В 2006 г. ЛВХПУ стало именоваться как «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица».

Вот в этом учебном заведении, замечательном и по своей знатной истории, и по выдающимся преподавателям, после учебы в Московской художественной школе, подготовительных занятий в Московском институте прикладного и декоративного искусства, начала в 1952 г. свой путь постижения искусства живописи и скульптуры на факультете архитектурно-декоративной скульптуры, талантливая двадцатилетняя девушка Инна Николаевна Зайцева. В течение шести лет она овладевала профессией будущего художника-декоратора прикладного искусства в знаменитой в то время «Мухе», в которой преподавали в то время известные скульпторы В. А. Симонов, В. А. Синайский, В. И. Ингал, П. Куликов, М. Щеглов, И. Н. Никонова, В. И. Дерунов; ректором ЛВХПУ был известный архитектор, член Союза архитекторов СССР, профессор М. А. Шепилевский.

Природная любознательность, стремление к совершенствованию и расширению своих знаний в области искусства приводили Инну Николаевну в Дом ученых на лекции по истории искусства, на художественные выставки, в музеи. Поэтому не удивительно, что в 1956 г., будучи еще студенткой 4-го курса ЛВХПУ, Инна Николаевна Зайцева уже участвовала в конкурсе на проект мемориального памятника воинам, погибшим в дни Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. В результате тайного голосования жюри конкурса было решено заключить с Зайцевой И. Н. трудовое соглашение на участие в работе по созданию этого памятника, для которого она выполнила в гипсе в виде двухметровой фигуры модель советского солдата «Скорбного воина». Модель передали для перевода в бетон в Ленинградское отделение художественного фонда живописно-скульптурного комбината. В газете «Смена» за 23 октября 1956 г. было сообщено об этом событии и помещена фотография модели «Скорбного воина». Правда, каким-то таинственным образом эта гипсовая фигура исчезла.

Когда в 1963 г., будучи в гостях у И. Н. Зайцевой и ее супруга А. А. Войтова, мэтр отечественного искусства скульптор Е. Вучетич увидел фотоснимок модели «Скорбного воина» работы И. Н. Зайцевой, он, оценив талант автора, написал на оборотной стороне снимка: «Очень хорошая скульптура, жаль, что не сохранилась». Сама Инна Николаевна считает эту скульптуру одной из лучших своих работ. Фигура «Скорбного воина», посвященная защитникам отечества, создавалась ею и как дань памяти отца, участника Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., орденоносца, инвалида ВОВ первой группы.

На Серафимовском кладбище Санкт-Петербурга существует мемориал в граните, посвященный памяти погибшим в годы войны советским воинам, одна из его фигур — «Скорбный воин».

В 1958 г. Инна Николаевна окончила ЛВХПУ им. В. И. Мухиной по специальности художник декоративно-прикладного искусства. Этот год стал для молодого деятеля искусства знаменательным — Инна Николаевна познакомилась с человеком, близким ей по духу, образованию, жизненным устремлениям — Александром Александровичем Войтовым (1893–1966). Он был родом из семьи потомственных дворян, выпускник Императорского училища правоведения (1914 г.), знаток искусства, литературы, коллекционер-нумизмат. В 1928 г. Войтов стал сотрудникам Государственного Эрмитажа, сначала работал библиотекарем, затем старшим научным сотрудником, заведующим секцией медалей Отдела нумизматики, старшим научным сотрудником русского отделения того же отдела.

В том, что выпускник Императорского училища правоведения, не имея специального художественного образования, занимал в Государственном Эрмитаже — сокровищнице европейского изобразительного искусства — должность научного сотрудника, не было ничего удивительного. Разностороннее образование, которое получали воспитанники Училища правоведения, раздвигало рамки узкоспециального образования, приобщало правоведов к интеллектуальной жизни общества, способствовало развитию их природных дарований и художественных увлечений. Недаром в стенах этого элитного учебного заведения расцветал талант поэтов А. М. Жемчужникова, А. Н. Апухтина, литераторов В. В. Стасова, И. С. Аксакова, композиторов А. Н. Серова, П. И. Чайковского, Г. А. Лишина. Выпускник Училища правоведения (1904) С. Н. Тройницкий стал автором серьезных искусствоведческих монографий: «Галерея фарфора Императорского Эрмитажа», «Веера XVIII в. собрании Эрмитажа» и др., возглавил после революции Совет Эрмитажа. Сотрудником Эрмитажа был и сокурсник Тройницкого — А. А. Трубников, автор многих искусствоведческих работ; Б. В. фон Анреп (1905), художник-монументалист, литератор серебряного века, прославился как выдающийся художник-мозаичист и т. д. В ряду деятелей искусства достойное место среди выпускников Училища правоведения занимает и специалист в области геральдики и нумизматики, научный сотрудник Эрмитажа и Русского музея А. А. Войтов (1893–1966).

К моменту знакомства с Инной Николаевной А. А. Войтову довелось пережить немало жизненных перипетий, самое страшное — изгнание из Ленинграда, покинуть город он, признанный социально опасным элементом, обязан был в течение 48 часов. Его, выдающегося специалиста в области нумизматики, руководство Эрмитажа вынуждено было уволить «по сокращению штатов». Это случилось в августе 1941 г. после того, как А. А. Войтов, обладатель личной коллекции старинных печатей, (среди них была личная печать А. В. Суворова), перед эвакуацией музейных ценностей принес свою коллекцию в дар Эрмитажу. В акте № 606 о приеме дарения, составленном 22 августа 1941 г., указывались 96 единиц дарения: 50 печатей стальных и 46 медных. Такой щедрый даритель оказался подозрительным элементом службам НКВД, поэтому он был отправлен в ссылку.

Годы изгнания А. А. Войтов провел в Саратовской области, работал на разных должностях — завхозом-пожарником, заведующим сельской библиотекой, школьным учителем истории. Это время стало для А. Войтова и трагическим (в Ленинграде погиб его единственный сын), и драматическим (крах служебной и творческой деятельности), но и, благодаря его крепкому жизненному стержню и стремлению к постоянному овладеванию новыми знаниями, — успешным профессионально (в январе 1946 г. он получает звание ученого-реставратора).

Благодаря содействию директора Эрмитажа Иосифа Орбели А. А. Войтов возвратился из ссылки в августе 1846 г., был принят на работу заведующим Архивом Государственного Эрмитажа. В этом же году его наградили медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне». Но в 1949 г. в связи с новыми гонениями и репрессиями в отношении русской интеллигенции он был вновь уволен из Эрмитажа. Начавшаяся в конце 1950-х гг. «оттепель» вернула А. А. Войтова к работе по профессии. С 1955 г. и до своей кончины в 1966 г. он заведовал в Государственном Русском музее отделом нумизматики.

В 1950-е гг. произошла судьбоносная встреча маститого ученого Александра Александровича Войтова со студенткой ЛВХПУ им. В. И. Мухиной Инной Николаевной Зайцевой. Любознательная студентка часто посещала Русский музей, ее интересовало все: и живопись, и скульптура, и декоративно-прикладное искусство, и нумизматика. Одно из посещений Русского музея стало поворотным пунктом в судьбе молодого специалиста в области прикладного искусства. В этот день

Инна Николаевна, 27-летняя художница, познакомилась с 65-летним ученым, специалистом в области нумизматики Александром Александровичем Войтовым. Он с воодушевлением рассказывал Инне Николаевне о заинтересовавших ее медалях, а она, как зачарованная, слушала его пояснения, согласно кивала на все его утверждения по поводу истории их создания и принадлежности той или иной личности. И на склоне лет Инна Николаевна вспоминает эту встречу настолько ясно и четко, как если бы это случилось вчера. В тот первый день их знакомства, по ее словам, они сразу почувствовали духовное родство, душевную близость и непреодолимое желание говорить и говорить обо всем, что им обоим близко, а такого было очень много. Он — высокий, красивый, сразу очаровал молодую художницу. Он для нее — воплощение образа человека искусства, ученого, эрудита, настоящего русского интеллигента, такого уже в то время не так часто можно было встретить. Она для него — умная, красивая, изящная, одетая скромно, но со вкусом, молодая женщина — воплощение его мечты. Они так подходили друг другу, что, когда шли вместе, прохожие оглядывались, но не потому, что видна была разница в возрасте, а потому, что эта пара излучала любовь и счастье, гармонию единства двух сердец, которую невозможно скрыть и невозможно не почувствовать и не понять.

В тот день они долго гуляли по городу, такому прекрасному и любимому ими обоими, потом пошли к нему домой пить чай. А. А. Войтов жил в те годы на Миллионной ул., в доме № 31, в коммунальной квартире, в которой ему принадлежала 20-метровая комната. Инна Николаевна, жившая в годы учебы в общежитии, в комнате, в которой худо-бедно обитали 13 девушек-студенток, была в восторге от жилища Войтова. Большая просторная комната, обставленная старинной мебелью, поражала огромными дубовыми шкафами с несметным количеством книг, они стопками лежали также и на большом дубовом столе с резными ножками; на стенах — гравюры, картины, в углу — маленький хрупкий диванчик — спальное место хозяина. Все располагало к душевной беседе, дружескому общению. Они проговорили весь вечер, говорили много, давая высказаться друг другу. Александр Александрович рассказывал об учебе в Училище правоведения, о замечательных друзьях по училищу, о его бывших знаменитых выпускниках, некоторые из них, как П. И. Чайковский, стали всемирно известны. Особенно тепло и проникновенно вспоминал

Александр Александрович об основателе и попечителе Училища принце Петре Георгиевиче Ольденбургском — «Просвещенном благотворителе», как было начертано на его памятнике, возведенном на народные пожертвования, в том числе, и на деньги правоведов. Сыновняя любовь к принцу-попечителю навсегда сохранилась в памяти правоведов, его современников, а рассказы о добром принце-благотворителе передавались последующему поколению, к которому и относился А. Войтов. Он показывал Инне Николаевне сохранившиеся раритеты из времени его учебы (Памятные книжки Императорского училища правоведения за несколько лет, фотоальбомы, фотографии и рисунки, парадную треуголку правоведа, учебники и т. п.), документальные материалы о деятельности учебного заведения, о его преподавателях, воспитанниках, выпускниках. Все это он бережно хранил, и впоследствии также ревностно сохраняла это историческое духовное богатство Инна Николаевна.

В 1958 г. они поженились и жили, как говорит сегодня И. Н. Зайцева, «единой душой».

С 1959 по 1981 гг. Инна Николаевна Зайцева работала на Ленинградской Ордена Ленина киностудии «Ленфильм» в должности художника-декоратора I категории. Она принимала участие в оформлении сложных постановочно-исторических фильмов разных эпох и стилей, занимаясь обстановочным реквизитом в декорациях и на натуре.

Включившись в работу по материальному воплощению кинокартин, Инна Николаевна Зайцева стала в скором времени одним из самых квалифицированных художников-декораторов. Ее привлекали к работе выдающиеся деятели советского кино. Несколько лет она работала в творческом коллективе всемирно известного режиссера Григория Михайловича Козинцева (1961–1963) над двухсерийным фильмом «Гамлет» по трагедии Шекспира «Гамлет, принц датский» (в переводе Бориса Пастернака) вместе с главным художником киностудии народным художником СССР (1969), лауреатом Сталинской премии (1948) Евгением Евгеньевичем Енеем (1890–1971). Эти годы стали для Инны Николаевны временем особого творческого подъема. Работа художника-декоратора в исторических фильмах предполагала тщательное и всестороннее изучение исторической эпохи, литературного материала. Изготовление и приобретение сложного реквизита для декораций фильма требовали налаживания контактов с крупными музеями, предприятиями и т. д.

В связи с 50-летием фильма «Гамлет» в 2014 г. Инна Николаевна в интервью корреспонденту «Российской газете» рассказывала: *«У картины был большой подготовительный период. Мы, художники, много работали в библиотеках, архивах, изучали историю Англии. Я все делала с благословения режиссера Григория Козинцева, была правой рукой замечательного художника Евгения Енея, занималась историческим реквизитом картины. Нам помогали сотрудники музея высшего художественно-промышленного училища имени Мухиной: например, нам выдали на съемки для декорации "Спальня королевы" подлинную итальянскую кровать XVI века, редкие — изумительные! — кубки из кокоса, металла, перламутра. Эрмитаж предоставил оружие — арбалеты, кинжалы, алебарды. В цехе декоративно-технических сооружений Ленфильма были первоклассные мастера на все руки, они могли изготовить уникальные предметы старины, не уступающие антикварным. Помогали студенты Академии художеств — расписывали на мешковине образцы старинных гобеленов».*

Натурные съемки фильма «Гамлет» проходили в поселке Кейла-Йоа в 28 км от Таллина. Макет замка Эльсинор был построен на обрыве у моря в трех километрах от Кейла-Йоа. На постройку макета замка ушло полгода. И сейчас это место называют «Скала Гамлета» или «Мыс Гамлета». Монолог Гамлета (*«Быть иль не быть…»*) снимался в Крыму — в Алупке и вблизи Бахчисарая, там же тень Ласточкиного гнезда в море в первых и последних кадрах фильма. Для съемок интерьеров в 4-м павильоне «Ленфильма» были выстроены декорации — Гобеленный и Белый залы замка. И все это создавалось при непосредственном участии Инны Николаевны Зайцевой. Для кинофильма «Гамлет» она исполнила целый ряд скульптурных фигур: датский флаг по иконографическим материалам, два декоративных двухметровых бюста короля Клавдия, для которого позировал актер М. Названов; объемную фигуру ангела размером 1,1 м для декорации «Комната Офелии»; к большому макету башенных часов замка Эльсинор создала 5 движущихся в часах фигур — Короля, Дамы, Рыцаря, Епископа и Смерти размером по 40 см. («куранты Эльсинора» признаны настоящим шедевром и сегодня хранятся на «Ленфильме»), кроме того, выполнила барельефные гербы герцогов (60 × 30 см), настольную статуэтку фигуры Офелии (актриса А. Вертинская).

Премьера фильма «Гамлет» состоялась в СССР 19 апреля 1964 г., он был признан лучшим отечественным фильмом, а Смоктуновский — лучшим актером года по опросу журнала «Советский экран». В 1965 г. Г. Козинцеву и И. Смоктуновскому была присуждена Ленинская премия.

****

В 1966 г. Инну Николаевну постигло большое горе: она потеряла любимого мужа Александра Александровича — «слоника», как любовно она его называла, скончавшегося в Мариинской больнице…

Отпевали А. А. Войтова в Санкт-Петербургском Преображенском соборе, похоронили на кладбище в Парголово. Рисунок креста на могилу супруга исполнила сама Инна Николаевна Зайцева. Ее глубокие переживания об утрате любимого человека вылились в посвященном ему стихотворении и, в память о нем, в добавлении к своей фамилии его фамилию (неофициально) — Зайцева-Войтова. Восемь лет счастливой супружеской жизни в комнате коммунальной квартиры на ул. Миллионной, 31, миновали быстро и незаметно, оставив лишь драгоценные воспоминания о большом и светлом человеке — единственном муже, теплым светлым лучом мелькнувшим в ее жизни. В комнате супруга Инна Николаевна прожила еще почти 30 лет, пока дом № 31 не расселили в спальный район Старой деревни.

****

Справиться с горем помогало творчество.

Инна Николаевна много работает по оформлению залов киностудии родного «Ленфильма». К 50-летнему юбилею советского кино (1967) для интерьера конференц-зала киностудии она создала портретные барельефы выдающихся актеров — героев фильмов в главных ролях: И. Смоктуновского в роли Гамлета («Гамлет»); Б. Бабочкина в роли Чапаева («Чапаев»), Б. Чиркова в роли Максима (трилогия «Максим»), Н. Симонова в роли Петра I («Петр I»), Н. Черкасова в роли ученого Полежаева («Депутат Балтики»). Для всех работ использовался стеклопластик тонированный, размер каждого портрета 1 × 1 м.

Для фойе конференц-зала она исполнила три больших портретных композиций:

1. Николай Черкасов в роли выступающего профессора Полежаева (к/ф «Депутат Балтики»), материал: стеклопластик тонированный, размер 1,6 × 1,4 м.

2. Б. Бабочкин в роли Чапаева, летящего на коне (к/ф «Чапаев»), материал: стеклопластик тонированный, размер 3 × 2 м.

3. И. Смоктуновский и А. Вертинская в ролях Гамлета и Офелии (к/ф «Гамлет»), материал: стеклопластик тонированный, размер 2 × 1 м.

В 1969 г. И. Н. Зайцева снова работает в коллективе режиссера Г. М. Козинцева на съемках фильма «Король Лир». Помимо основной работы художника-декоратора по реквизиту всего кинофильма, она для съемки сцены венчания создала из дерева «Распятие» в раннероманском стиле размером 3,5 м.

В 1970 г. для фильма «Прощание с Петербургом» режиссера Яна Фрида И. Н. Зайцева создала несколько декоративных скульптур из гипса: фигуру амура для фонтана (1,2 м), двух лежащих декоративных львов (1,5 м каждый) для съемок на натуре в парке, декоративные маски для фонтана (35 см).

В творческом списке работ Инны Николаевны отмечено участие в таких выдающихся фильмах, поставленных на киностудии «Ленфильм», для которых Инна Николаевна выполняла декоративные скульптуры, как «Отцы и дети» (1958, реж. Адольф Бергунгер, Наталия Рашевская), «Невские мелодии» (1959, реж. Иосиф Шапиро), «Пиковая дама» (1960, реж. Роман Тихомиров), «Барьер неизвестности» (1962, реж. Никита Курихин), «Гамлет» (1964, реж. Григорий Козинцев), «Три толстяка» (1966, реж. Алексей Баталов), «Мятежная застава» (1967, реж. Адольф Бергунгер), «Король Лир» (1970, реж. Григорий Козинцев), «Прощание с Петербургом» (1971, реж. Ян Фрид), «Табачный капитан» (1972, реж. Игорь Усов), «Всадник без головы» (1973, реж. Владимир Вайншток), «Под каменным небом» (1974, реж. Игорь Масленников, Кнут Андерсен), «Строговы» (1975, шесть серий, реж. Владимир Венгеров), «Убит при исполнении» (1977, реж. Николай Розенцев) и др.

За время работы на киностудии «Ленфильм» в качестве художника-декоратора И. Н. Зайцева сотрудничала с народным художником СССР Енеем Е. Е. , заслуженным художником РСФСР Вусковичем И. Н. , с художниками Волиным В. П. , Ивановым М. Е. ,

Капланом И. М. , а также с художниками Маневич Б. С. , Азизян М. Ц. , Шиловой Л. А.

В 1980-е гг. И. Н. Зайцева как скульптор приняла участие в нескольких выставках — в Весенней выставке произведений ленинградских художников в ЦВЗ Манежа; в выставке «День скульптора» в Голубой гостиной ЛОСХ; в выставке «Без жюри» в Выставочном зале на Охте, на которой представила портрет А. С. Пушкина в виде настольного бюста (терракота); в выставке «Белые ночи — 90» (1889), в выставке «Зональная — 90».

В 1985 г. состоялась персональная выставка И. Н. Зайцевой в Ленинградском доме-пансионате ветеранов науки при Академии Наук СССР. О ее работах с одобрением отозвался Народный художник СССР М. К. Аникушин.

В 1986 г. на Весеннюю выставку произведений ленинградских художников в ЦВЗ Манежа Инна Николаевна выставила скульптурный портрет искусствоведа из Нигерии — Антонии Окоро, бывшей ученицы директора Государственного Эрмитажа Б. Б. Пиотровского.

В 1987 г. на первой Медальерной выставке в залах ЛОСХ были выставлены три работы И. Н. Зайцевой: 1. Портрет А. А. Войтова, старейшего музейного работника, старшего научного сотрудника Государственного Эрмитажа и Государственного Русского музея (бронза). 2. Плакету — портрет русского писателя С. Т. Аксакова (гальванопластика). 3. Медаль — портрет французского художника Оноре Домье в профиль (гальванопластика).

По заказу художественного музея г. Костромы выполнила в гипсе скульптурный бюст русского писателя, академика (друга А. П. Чехова) С. В. Максимова для его мемориального музея в селе Парфеньево (пригород Костромы). Размер 62 × 44 × 30 см.

В декабре 1988 г. И. Н. Зайцева была принята в члены Ленинградской организации Союза художников РСФСР по секции скульптуры по рекомендациям скульптора Л. К. Лазарева, главного художника «Ленфильма» И. Н. Вусковича, профессора кафедры керамики ЛХПУ им. В. И. Мухиной Н. С. Кочневой.

В 1989 г. для краеведческого музея г. Вольска Саратовской области создан скульптурный портрет основателя музея П. С. Козлова к 100-летию со дня рождения. Бюст выполнен размером в полторы натуры (гипс).

К 75-летию киностудии «Ленфильм» И. Н. Зайцева создала портретный барельеф первого художественного руководителя киностудии Адриана Ивановича Пиотровского для мемориальной доски в интерьере киностудии.

В 1989–1990 гг. — участие в выставке «Белые ночи — 90», на которую представила акварель «Гурзуф» и скульптурный портрет эстонского мальчика Эрго.

На выставку «Зональная — 90» — барельеф-портрет (профиль) кинорежиссера Александра Николаевича Сокурова.

В 1990-х гг. И. Н. Зайцева участвовала в выставке «Люблю тебя, Петра творенье» в залах ЛОСХ (1992); в выставке петербургских художников Пасхального фестиваля в зале Института русской литературы Российской академии наук (Пушкинском доме), на которой представила три барельефа на религиозные темы: «Богоматерь с младенцем», «Вход Господа в Иерусалим», «Богоматерь — «Взыграние Младенца», а также пять графических листов: «Благовещение», «Спаситель», «Схимник в монастыре», «Сергей Радонежский».

В 1997 г. в Доме журналиста состоялась персональная выставка И. Н. Зайцевой-Войтовой, на которой она представила акварели и рисунки, сделанные в разных городах (Батуми, Таллинне, Риге, Кишиневе и др.), тут же одновременно проходила презентация книги В. И. Лелиной «В пространстве Петербурга» с иллюстрациями (37 рисунков) Инны Николаевны.

В 1998 г. она участвовала в выставке «Связь времен» в Центральном Выставочном зале Манежа, на которую она представила бронзовый барельеф (профиль влево) Александра Александровича Войтова, старшего научного сотрудника Государственного Эрмитажа и Государственного Русского музея (отдел нумизматики).

2000-е годы в творчестве И. Н. Войтовой отмечены созданием скульптур малых форм из терракоты. На выставке «Маяк любви» в галерее «Национальный центр» (2002 г.) выставлены ее 32 работы (терракота), 2 скульптурных портрета. В гипсе она исполняет портрет Пушкина, погрудный, три четверти вправо, а также создает портрет-барельеф петербургского священника отца Иоанна Малинина, настоятеля храма «Благовещение Пресвятой Богородицы» (2001 г.).

В 2003 г. выполнила два барельефа: Богоматерь «Умиление (терракота, 18,5 × 13,5) и Богоматерь «Умиление (терракота, 12 × 8).

В 2004 г. — к 100-летию со дня рождения Г. М. Козинцева создает его портрет (барельеф, овал, терракота (19 × 15,5), портрет баснописца И. А. Крылова (барельеф, овал, терракота, 18 × 13), а также по мотивам теракта в Беслане — «Богоматерь с Младенцем» (барельеф, шамот, 14,5 × 12,5) и «Благовещение» (барельеф, терракота, 14,5 × 12,5).

В 2005 г. И. Н. Зайцева выполнила портрет А. С. Пушкина (горельеф, терракота, 23 × 18,5); портрет итальянского скульптора Донателло (барельеф, терракота, 12,5 × 12,5); Богоматерь с Младенцем (барельеф, терракота, 12,5 × 12,5).

В 2006 г. Инна Николаевна для церкви Св. Николая Угодника (настоятель о. Димитрий Амбарцумов) в поселке имени Свердлова Всеволожского района выполнила барельефы Духовных покровителей Санкт-Петербурга — Св. Блаженной Ксении Петербургской, Св. Праведного Иоанна Кронштадтского и Св. Благоверного князя Александра Невского — все одного размера (58 × 40, материал: искусственный мрамор).

В 2007 г. — фигуру Преп. Серафима Саровского (круглая скульптура) и образ Праведного Многострадального Иова (барельеф, 2 м) для этой же церкви.

В 2008 г. — Образ царя-мученика Николая II (барельеф, 40 × 60) и Распятие (2 м).

В последующие годы Инна Николаевна занимается созданием мелкой пластики, работает над портретом Григория Козинцева, над образом Пушкина.

В 2013 г. исполняет копию с фото *Lucca dell Robbia* «Мадонна с младенцем».

В 2014 г. создает портрет историографа Николая Михайловича Карамзина.

В преддверии своего юбилея (90-летия в 2021 г.) Инна Николаевна Зайцева продолжает творческую деятельность: рисует акварели, ваяет фигуры малых форм; она много читает, общается с людьми, интересующимися ее творчеством и судьбой ее супруга А. А. Войтова, поддерживает контакты с работниками Эрмитажа и Русского музея.

Благополучных дней жизни и новых интересных творческих работ Инне Николаевне Зайцевой-Войтовой!

Примечания

1. Материал из личного архива И. Н. Зайцевой.
2. Творческий путь И. Н. Зайцевой. Отдел кадров киностудии «Ленфильм». 1981 г.
3. Мазурова С. На «Ленфильме» отмечают 50-летие «Гамлета» // Российская газета. 2014.
4. Анненкова Э. А. Императорское училище правоведения. — СПб.: Росток, 2006.
5. Файбисович В. Печать Суворова // Журнал «Родина». — 2016. — № 6. — С. 10–12.

Галина Хвостова

АРХИВНЫЕ НАХОДКИ: Г. А. СИМОНСОН И СКУЛЬПТУРА ЛЕТНЕГО САДА

Более двадцати лет назад мне довелось работать в Архиве КГИОП по теме «История скульптуры Летнего сада». Знакомясь с документами по реставрации мраморных памятников коллекции Петра I в советское время, обратила внимание на данные о работах 1939 года, когда, разбитую на двенадцать кусков (!) статую «Антиной» реставрировал, склеивал, приводил в порядок, скульптор Г. А. Симонсон. Эти подробности — увы — давали возможность представить уровень вандализма по отношению к скульптурам сада в предвоенное время… Возможно, не прямо в тот самый день, но именно в период занятий в Архиве КГИОП, произошло следующее: на обратном пути в Летний сад, следуя по Садовой улице, я встретила университетского преподавателя по истории архитектуры Юрия Михайловича Денисова.[1]

Последовали вопросы, как дела, как работается, чем занимаюсь. Ответила — сфера забот и исследований — скульптура Летнего сада. Юрий Михайлович, по — моему, с некоторым воодушевлением, сообщил, что в Летнем саду РАБОТАЛ ЕГО ДЯДЯ — СКУЛЬПТОР ГЕОРГИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ СИМОНСОН. В ответ с удовольствием рассказала, чем занимался в саду его дядя и — в каком году, — потому что как раз иду из Архива КГИОП! Вот такая состоялась — удивительная, но очень уместная встреча, поскольку теперь я с особенным вниманием стала относиться к встречающейся в архивных документах фамилии «Симонсон».

В истории коллекции мраморной скульптуры Летнего сада, которую в течение 300 лет хранили и реставрировали в условиях сложного петербургского климата многие замечательные специалисты, — скульпторы и реставраторы, всегда остается возможность возникновения новых, не известных ранее, подробностей. Именно так и произошло с документальными архивными данными о работе в Летнем саду скульптора Георгия Симонсона.

В специальной литературе, как исторической, так и искусствоведческой, до сих пор невозможно обнаружить упоминания об этом человеке.[2]

И вот, в начале 2020 года, при работе в Архиве Академии Художеств, мной были обнаружены документы 20-х годов двадцатого века, повествующие об учебе Г. А. Симонсона на «Высших Художественно — Технических мастерских» — (это было новое название Академии Художеств). Вероятно, этих бумаг, до нынешнего времени, никто из исследователей не видел.[3]

Одновременно, в СПбГУ на кафедре истории русского искусства состоялся вечер памяти Ю. М. Денисова, на котором дочь Юрия Михайловича и Елены Кирилловны Станюкович — Екатерина Юрьевна Станюкович — Денисова сделала доклад о его творческом пути. После просьбы к ней — поискать документы о скульпторе в семейном архиве, я получила дополнительные важные данные о семье, родственниках, а также деятельности Г. А. Симонсона в 1941 году. Кроме того, Екатерина Юрьевна как искусствовед, историк искусства и наследница дел своего отца, заинтересованно подошла к поискам и неожиданно обнаружила (в детской литературе!) важные упоминания о скульпторе, его связях с известными деятелями отечественной культуры, имеющие большое значение для характеристики этого человека.[4]

Таким образом, собранные все вместе, — документы: из архивов КГИОП, Академии Художеств и семейного архива Е. Ю. Станюкович-Денисовой, — позволили появиться предлагаемому материалу. В Личном деле архива Академии художеств имеется точное указание года рождения Г. А. Симонсона: 1904 год. Также имеется собственноручное заявление следующего содержания: «*Прошу допустить меня к приемным испытаниям в текущем 1923 г. и в случае удовлетворительного результата принять меня в число студентов общего курса. Вследствие болезни я запоздал с подачей заявления и не имел возможности получить командировку, на которую имею право, так как отец мой — член союза металлистов*». (Здесь и далее орфография согласно тексту документа — *Г. Х.*) Г. Симонсон. 25 августа 1923 г.»[5].

Поскольку архивные документы оказались чрезвычайно выразительными с точки зрения характеристики непростой эпохи и, соответственно, непростой судьбы Симонсона, представляется правильным привести обнаруженную нами Анкету, заполненную собственноручно при поступлении в Академию Художеств в 1923 году. Попутно позволим себе некоторые комментарии.

Итак, на разлинованном листке вертикального формата сверху имеется название: *«Опросный лист для вновь поступающих в высшие учебные заведения и рабфаки»*

(Далее следуют пункты весьма любопытные и красноречивые. Их много — 25, напротив каждого — через тире пишется ответ или же остается прочерк, если отвечать нечего — *Г. Х.)*

1. Фамилия Имя Отчество — Симонсон Георгий Александрович.
2. Пол — мужской.
3. Год рождения — 1904.
4. Национальность — русский.
5. Семейное положение — холост.
6. Профессия и специальность ----
7. Сколько времени, в качестве кого, в каком производстве и где именно работал.

а) до войны 1914 года — *учился*

б) во время войны — ----«----

в) перед Октябрьской Революцией — ----«----

г) после Октябрьской Революции до поступления в ВУЗ — ----«----

8. Социальное положение родителей (рабочий, земледел., служ. не заним. физ. труд.) — отец — советский служащий, мать 60 лет — не служила.
9. В каком профсоюзе сост. член. — отец — член союза металлистов.

(Отметим характерные для эпохи перемен обозначенные в пунктах 7, 8, 9 временные вехи, важные с точки зрения определения социальной и политической ориентации человека, а также неумолимые в своей определенности допустимые варианты принадлежности к определенному сословию. — *Г. Х.*)

10. Отношение к воинской повинности — допризывной возраст.
11. Участвовал ли в гражд. войне в Красной Армии, в качестве кого, где, сколько времени — *не участвовал*

(Снова подчеркнуто принципиальные вопросы пункта 11, настойчиво выясняющие степень и обстоятельства участия опрашиваемой личности в гражданской войне! — *Г. Х.*)

12. Ваш обществ. стаж (указ. работу в проф. (? неразборчиво — *Г. Х.*) советах и проч.) ----
13. Ваше образование (общее и спец.) — *окончил общеобразовательный курс по программе школы II ступени*

14. В какое учебное заведение или рабфак хотите поступить? — *в Высшие Художественно-Технические мастерские на Архитектурный факультет.* (Вот так тогда именовали Академию Художеств — *Г. Х.*)
15. Чем обусловливается Ваше желание поступать именно в это учебное заведение — *желанием быть специалистом в этой области техники и искусства.*
16. Постоянное местожительство — *г. Старая Русса.*
17. Кем командирован — ----
18. В каких полит. партиях состоял — ----«----
19. В какой партии состоит в наст. время — ----«----
20. Получаемый Вами оклад по месту работы — *заработка не имею*
21. Владеете ли Вы или Ваши родители недвижимым имуществом — *нет*
22. Владеете ли Вы или Ваши родители землей — *нет*
(И еще — в пунктах 21 и 22 — чрезвычайно важные моменты констатации в условиях повсеместной экспроприации всяческой собственности — не является ли данная персона чуждым элементом… — *Г. Х.*)
23. Не болели ли Вы хроническими или заразными болезнями — *нет*
24. Привлекались ли Вы по политическим делам, за что, сколько раз и каким наказаниям подвергались — *не привлекался*
25. Вопросы, не предусмотренные анкетой.

Подпись заполнившего анкету: *Г. Симонсон.*

19/VIII 23 г. Визы организации, выдавшей и утвердившей командировку (визы должны быть скреплены, подписями председателя и секретаря Союза, равно как и заверяющего культотделом Союза)[6].

Перелистывая архивные бумаги, видим, что учеба молодого человека проходила с многочисленными затруднениями, которые чаще всего были вызваны сложным материальным положением. Не успевая вовремя сдавать экзамены, он просит о продлении сроков. Кроме того, имеют место попытки перевестись на другую специализацию. Все это закончилось печально: в 1925 году Георгий Александрович Симонсон был отчислен из-за невозможности платить за обучение.[7]

Что он делал в последующие годы, чем занимался, как зарабатывал на жизнь, — пока доподлинно неизвестно. Правда, о некоторых моментах его биографии возможно строить догадки на основании косвенных данных. Попытаемся сделать это. Так, в воспоминаниях А. М. Кучумова, который в 1933–1935 годах работал

научным сотрудником и исполняющим обязанности хранителя в Екатерининском дворце-музее, имеется интересная для нас фраза в одном из его частных писем военного времени. В послании родственникам «Ленинград. 17 июня 1944 г.», где автор рассказывает о поисках затерявшихся музейных предметов, читаем: *«Недавно совершил пешеходную прогулку в район Антропшино и др. деревни и выявил 20 предметов: ...два фрагмента фасадов Екатерининского дворца, сделанные Симонсоном, они оказались в хорошей сохранности (нашел в сарае в подсобном хозяйстве в районе села Покровского)*[8].

Этот факт определенно говорит о том, что в период 1933–1935 годов Симонсон работал в Детском (Царском) селе, был знаком с Кучумовым, который помнит, что он трудился в качестве скульптора на фасадах Екатерининского дворца.

В материалах, касающихся истории Летнего сада, имя Симонсона появится позже, однако, можно предположить, что он уже в 1930-е годы, так или иначе, мог иметь отношение к задачам реставрации скульптуры Летнего сада, поскольку в 1939 году его имя будет упомянуто как соавтора ДАВНО составленной сметы вместе со скульптором Д. Н. Малашкиным.[9]

В 1931–1933 годах многие поврежденные скульптуры были отреставрированы и установлены в саду. Как сообщает Т. Б. Дубяго, в реставрационной мастерской, организованной в павильоне Росси, «молодые советские ваятели (фамилии их неизвестны, но рискнем предположить, что среди них оказался и Симонсон… — *Г. Х.*) занимались восстановлением скульптурного убранства сада в строгом соответствии с историческими данными».[10]

Превращение Летнего сада в музей в 1934 году повлекло серьезные изменения в политике по отношению к коллекции мраморов. Ставятся задачи полной реставрации памятников, формирование экспозиции с учетом «вернувшихся» из кладовых поломанных и поврежденных скульптур, но в этом потоке информации сложно найти персональные сведения о реставраторах и их работах с отдельными произведениями скульптуры Летнего сада. За исключением краткого упоминания о том, что «скульптором И. А. Классеп отреставрировано 10 носов и 1 мраморный палец в Летнем саду», никаких подробностей о характере, методах реставрации и широте охвата памятников пока обнаружить не удалось.[11]

Имеются некоторые документы общего характера, дающие представление о политике в отношении скульптуры, а также конкретные сообщения о перестановках мраморных памятников. Изучая содержание Акта от 5 октября 1933 года, составленного комиссией из представителей Специнспекции Управления благоустройства Ленсовета — читаем: *«осевшие постаменты статуй необходимо поднять на соответствующую высоту, равно как и вновь построить эстраду-павильон. Необходимо наладить дело реставрации всего скульптурного фонда, имеющегося в саду, пригласив для этого скульптора-руководителя Лишева*. (С В. В. Лишевым (1877–1960) Симонсон определенно мог быть знаком по учебе в «Высших Художественно-Технических мастерских», (переименованной, как помним, Академии Художеств, — *Г. Х.*) *пересмотреть все статуи в смысле их ценности, места, занимаемого ими в саду и сохранности... группу "Амур и Психея" переставить на место бывшей статуи Петра I, окружив ее газоном и проходом вокруг»*. Заканчивался акт поистине историческими словами для судьбы Летнего сада в новых социальных условиях: *«считать Летний сад заповедником, не подлежащим перепланировкам, коммерческому использованию, предназначенным исключительно для тихого отдыха»*[12].

В 1933 году головной организацией Летнего сада стало Управление культурно-просветительскими мероприятиями Исполкома Ленгорсовета. Становление музейного комплекса «Летний сад и Дворец-музей Петра I» с открытием историко-художественной экспозиции в Летнем Дворце приходится на 1934 год, когда он начинает функционировать в качестве самостоятельного учреждения. Скульптурой в этот период, однако, занимались мало, и к 1934 году на аллеях осталось 67 статуй, имеющих значительные повреждения. Остальные, по давней традиции, “в разрушенном состоянии” находились в кладовых.[13]

К работам со скульптурой, наряду со скульптором Д. Н. Малашкиным, а, возможно, и по инициативе последнего, который работал преподавателем в «Высших Художественно-Технических мастерских», был привлечен Г. А. Симонсон. В 1939 году вспоминается вышеупомянутая составленная им давно (совместно с реставратором Д. Н. Малашкиным) «Опись дефектов и повреждений мраморной скульптуры Летнего сада и необходимых работ по реставрации с указанием стоимости работ по отдельным объектам»[14].

Руководствуясь готовыми документами, Малашкин и Симонсон в течение двух лет — 1939-м и 1940-м годах занимаются реставрацией скульптур. Благодаря архивным данным, мы можем указать скульптуры, с которыми работал Г. А. Симонсон. Как упоминалось ранее, в 1939 году реставрация началась в мае со статуи «Антиной», разбитой на 12 кусков! Кроме того, в 1939 году скульптор выполнил реставрацию копья и устранил повреждение левой руки, державшей копье на статуе «Минерва», производил работы по очистке поверхности и восстановлению наконечника знамени на скульптурной группе «Аллегория Ништадтского мира». Затем последовала реставрация остальных скульптур. У некоторых статуй отсутствовали носы («Амур и Психея», «Рок», «Александр Македонский»); многие нуждались в восстановлении бесчисленных пальцев на руках и ногах, а также мелких деталей и утраченных фрагментов атрибутов. У статуи «Правосудие» отсутствовала кисть правой руки, державшей меч, — предстояло изготовить все это вновь. Все без исключения памятники нуждались в очистке и штуковке мелких повреждений. В состав реставрационных работ также входили: лепка недостающих частей; формовка в гипсе; вырубка в мраморе; установка на место. Ввиду того, что некоторые скульптуры отклонились от вертикального положения, исправлялась подбутка под пьедесталами. Завершающей операцией стала промывка скульптур чистой водой из спринцовки с применением мягких кистей и щеток с раствором туалетного мыла. [15]

В связи с неблагоприятными проявлениями результатов предыдущих реставраций в документах появляются упоминания об отдельных произведениях. Поскольку, для сохранения восстанавливаемых фрагментов с основным массивом камня, ранее использовались железные связи, окисление железа с течением времени глубоко окрашивало мрамор и тем самым портило скульптуру. Так, например, случилось со статуей «Церера». Если анализировать описание сохранности «Цереры» перед реставрацией, сделанное Симонсоном, — с ней произошло много неприятностей: требуется «намазка» в головной убор; «серп проржавел и отвалился», — необходима его замена на новой, мучной основе. Указано также, что рука в локте разбита. В данном случае речь идет о левой руке, локтевая часть которой и была заново исполнена Симонсоном во время реставрации 1939 года.[16]

Весьма показательным оказалось неудовлетворительное состояние сохранности скульптурной группы «Амур и Психея»: по-

мимо утраченных пальцев Психеи отмечалось «отсутствие у Амура носа и части ноги». Выполнялась очистка скульптуры от загрязнений, «штуковка мелких повреждений», лепка недостающих частей в мягком материале с последующей формовкой в гипсе, вырубка их в мраморе и установка на место. По указанной схеме были исполнены: три пальца Психеи, нос Амура и большой кусок драпировки на развевающейся одежде Психеи. Сохранившаяся отломанная часть ноги Амура была прикреплена с помощью клея и, вероятно, металлического стержня. Реставрация производилась без демонтажа скульптуры.[17]

Документы, описывающие ход общей реставрации скульптуры в 1939 году, сообщают, что скульптором Симонсоном на статуе «Юность» выполнены: очистка мрамора от загрязнений и восстановление пальца правой руки в мраморе»[18].

Таким образом, данные о реставрации скульптур Симонсоном складываются в довольно внушительный перечень. Работы выполнялись не только летом в саду, но и в осенне-зимний период в закрытом помещении, так как в архивных бумагах упоминается об имеющейся на территории Летнего сада реставрационной мастерской, в которой нужно починить крышу. Если наше предположение верно, то к весне 1941 года реставрация должна была завершена, и скульптура Летнего сада находилась в благополучном состоянии. Но вскоре, волею судьбы, Г. А. Симонсону предстояло руководить консервацией скульптуры на период Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, открывшей страницу новых испытаний для мраморных памятников сада.[19]

Наступило лето 1941 года. Война неузнаваемо изменила Летний сад. Параллельно с вывозом экспонатов из Летнего дворца Петра I, под руководством Г. А. Симонсона, скульптора Д. Н. Малашкина и инженера-архитектора Управления ленинградскими пригородными дворцами и парками Ленсовета Н. Х. Малеина убиралась с аллей скульптура.[20] С 26 июня по 13 августа 1941 года восемьдесят мраморных памятников были сняты с постаментов и укрыты в земле рядом с местом экспонирования. Скульптурная группа «Амур и Психея» вместе с постаментом оставлена на своем месте, защищена двойным слоем деревянных щитов, проложенным мешками с песком и сверху присыпана песком.[21] Вероятно, скульптурная группа «Аллегория Ништадтского мира. Мир и Победа» получила аналогичное укрытие.

Остальные скульптуры помещались в вырытые ямы, размерами 2,5 × 3 и 1 × 1,5 метра. На дно каждой такой ямы насыпался песок, а затем укладывался настил из досок. Скульптурные бюсты устанавливались вертикально, в стоячем положении, а статуи укладывались в лежачем положении, за исключением тех, которые имели сильно изрезанный контур и выступающие детали в виде вынесенных в сторону рук и развевающихся драпировок. По бокам скульптур помещались щиты, пространство между щитом и скульптурой засыпалось доверху песком. Сверху на получившийся своеобразный ящик укладывался щит — крышка и затем все засыпалось землей. Статуи, помещенные в стоячем положении, несколько возвышавшиеся над поверхностью земли, получали скатную крышу, которая покрывалась толем и также засыпалась землей. В таком состоянии скульптуры сада провели все годы войны. Принятые меры стали спасительными для мраморной коллекции.[22]

В материалах, представленных Екатериной Юрьевной Станюкович-Денисовой имеются и совсем неожиданные новые данные из семейного архива — воспоминания ее дедушки — отца Юрия Михайловича Денисова. Факты, изложенные в этих воспоминаниях, заметно расширяют представления о работах скульптора — не только в Летнем саду, но и в Эрмитаже, Исаакиевском соборе, что значительно дополняет его профессиональную биографию. Приводим фрагмент, который, по мнению Екатерины Юрьевны, относится к июню-июлю 1941 года: «*Германские войска без остановки идут вперед. В Ленинграде начинается эвакуация. Музеи упаковывают свои экспонаты и вывозят их вглубь страны. Жорж работает в Эрмитаже и просил меня помочь ему. Мы работаем вместе пару дней. Укладываем в ящики мраморные скульптуры. Залы Эрмитажа опустели. Часть его сокровищ прячут в подвалы, в надежде, что бомбы не достанут. Ходим обедать в Эрмитажную столовую, с которой у нас связано много воспоминаний. Перед войной были начаты реставрационные работы в Исаакиевском соборе, в которых принимал участие и Жорж. Ему надо было туда сходить, и я пошел вместе с ним. На обратном пути в Эрмитаж Жорж сказал: «Давай посидим немного, может быть, больше не придется» и полчаса мы просидели на берегу Невы. Был тихий, теплый летний вечер. Это вечер был последним, проведенным вместе с Жоржем. 1 февраля 1942 г. он умер от голода»*[23].

Приводим и обнаруженные Екатериной Юрьевной пронзительные воспоминания о скульпторе в книге поэта Вольта Николаевича Суслова, который, судя по всему, был другом Симонсона: «*Летом 1941 года кипела работа и в другой части города: скульптор — реставратор Георгий Александрович Симонсон выполнял нелегкое задание — зарыть в землю знаменитые скульптуры Летнего сада. Величественные скульптуры одна за другой скрывались в своих подземных убежищах. Землю на месте зарытых траншей притаптывали старательно, и уже весной 1942 года на их месте зеленела молодая трава. И лишь несколько человек знали точное местоположение бесценных скульптур, в их числе был Георгий Александрович. Укрыть все не успели — сказалась нехватка людей, морозы и надвигающийся голод»… «После каждой бомбежки Георгий Александрович спешил в Летний сад. Но с каждой неделей путь от Загородного проспекта становился все длиннее. Голод давал себя знать. Таяли последние силы. В один из дней Георгий Александрович мог сделать лишь несколько шагов и опустился на лестничную ступеньку. Сил хватило только на то, чтобы доползти обратно в квартиру. Около умершего скульптора нашли листки, вырванные из общей тетради. Нетвердой рукой на них были начерчены аллеи Летнего сада, стояли крестики с цифрами… (Выделено нами — Г. Х.) Георгий Александрович, конечно, знал, что план зарытых скульптур существует и без его листочков, но, что, если он случайно потеряется, погибнет при пожаре? Ведь не вечно же лежать скульптурам в земле! Настанет день, придет Победа, и он все должен будет вернуть городу. Сохранить и вернуть! И, умирая, он чертил план Летнего сада»*[24].

После консервации скульптуры опустевший Летний сад превратился в территорию для размещения воинских частей: были вырыты траншеи, устроены различные военные сооружения для укрытия, расположилась зенитная батарея, в павильоне «Кофейный Домик» плотными рядами стояли раскладушки для солдат. Артобстрелы города, начавшиеся осенью 1941 года, продолжались до 1 мая 1943 года. Они не миновали Летний сад, — в документах зафиксированы попадания снарядов и разрывы бомб на его территории. За это время полностью уничтожены целые группы деревьев и кустарников, повреждены ограда и решетки, основания дорожек, газонные ограждения, ливневая и водопроводная сеть сада.[25]

Впереди ожидались долгие дни войны и блокады, которые предстояло пережить ленинградцам, но всего этого уже не мог видеть ушедший из жизни Георгий Александрович Симонсон, достойно выполнивший свой профессиональный и гражданский долг.

Настоящий материал является первой попыткой даже не изучения, а выведения из небытия и, скорее, ознакомления с личностью неизвестного специалиста, возможно, так и не получившего полного профессионального образования как архитектор или скульптор. Тем не менее, во всех упоминаниях о его работах в Летнем саду, найденных нами в архивах, видим определение «скульптор Симонсон». Это значит, что талантливый, целеустремленный и трудолюбивый человек снискал себе достойную репутацию в профессиональных кругах.

Работа над заявленной темой представляется перспективной, а дальнейшие поиски могут дать новые результаты и дополнить картину жизни и деятельности Георгия Александровича Симонсона.[26]

Примечания

---

[1] Юрий Михайлович Денисов (1925–2001). Искусствовед, специалист в области русской архитектуры XVIII века, преподаватель на историческом факультете Ленинградского Государственного Университета им. А. А. Жданова. В начале трудовой деятельности работал в Государственной инспекции по охране памятников Ленинграда; был научным сотрудником, зав. отделом графики и зав. отделом выставок НИИ Музея Академии Художеств СССР. Известен как член градостроительного совета Комитета по градостроительству и архитектуре; член Президиума Общества охраны памятников истории и культуры; член Союза архитекторов России; был главным консультантом Русского музея по дворцам, участником реставрации Меншиковского дворца в Петербурге.

[2] Одно-единственное упоминание о Г. А. Симонсоне удалось найти Е. Ю. Станюкович-Денисовой, о чем будет рассказано ниже.

[3] Архив Академии Художеств. (НБА РАХ). Ф.7. Оп. 8. Д. 2463. Личное дело № 139.

[4]Выражаем искреннюю благодарность Екатерине Юрьевне за предоставленные сведения и, с ее любезного разрешения, приводим полученные от нее материалы в настоящем тексте.

[5] Архив Академии Художеств. (НБА РАХ). Ф.7. Оп. 8. Д. 2463. Личное дело № 139. Л.1.

[6] Там же. Л.2.

[7] Там же. Л.19.

[8] *Кучумов Анатолий Михайлович* Статьи Воспоминания Письма. — СПб.: Арт-Палас. 2004. — С. 13 и 122.
[9] Архив КГИОП. 1922-1940. Д. 165-1. Л. 103.
[10] *Дубяго Т. Б.* Летний сад. — М.-Л., 1951. — С. 136.
[11] *Хвостова Г. А.* За кулисами петровского парадиза или История скульптуры Летнего сада в XVIII – начале XIX века. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. — С. 59.
[12] Архив КГИОП. 1922-1940. Д. 165-1. Л. 174.
[13] Там же. 1940. Д. 165. Н-99. Л.5.
[14] *Хвостова Г. А.* Реставратор скульптуры Летнего сада Д. Н. Малашкин. Материалы к биографии. // Творческий союз историков искусства и художественных критиков России. Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 46. — СПб., 2017. — С.160.
[15] Архив КГИОП. 1922-1940. Д. 165-1. Л. 103.
[16] *Хвостова Г. А.* Скульптура Летнего сада с 1917 по 1940 годы. К истории реставрации. // Пунинские чтения. 2001. Материалы научной конференции СПб ГУ. Исторический факультет. Кафедра истории искусства. — СПб., 2002. — С. 167.
[17] Архив КГИОП. 1922-1940. Д. 165-1. Л. 103.
[18] Там же. 1922-1940. Д. 165-1. Л. 110.
[19] *Хвостова Г. А.* Скульптура Летнего сада с 1917 по 1940 годы. К истории реставрации. // Пунинские чтения. 2001. Материалы научной конференции СПб ГУ. Исторический факультет. Кафедра истории искусства. — СПб. 2002. — С. 167.
[20] Архив КГИОП. 1922-1940. Д. 165-1. Л. 103.
[21] *Хвостова Г. А.* Скульптура и памятники Летнего сада в 1941–1947 годах. Музейная жизнь дворцовых садов и парков // Материалы научно-практической конференции. 14–17 ноября 2018 года. — Гатчина, 2018. — С. 362.
[22] *Дубяго Т. Б.* Летний сад. — М.-Л., 1951. — С. 139.
[23] Неопубликованный дневник Михаила Александровича Денисова «Будни войны», отца Юрия Михайловича Денисова. Семейный архив Е. Ю. Станюкович-Денисовой.
[24] *Суслов В. Н.* Рассказы о Ленинграде. — Ленинград: Детская литература, 1988. — С. 278. URL: https://www.moypolk.ru/news/gorod-geroy-leningrad-istoriya-v-licah.
[25] ЦГАЛИ. Ф. 276. Оп. 1. Д.73. Л.3.
[26] Выражаем признательность Н. Д. Кареевой и Н. В. Новоселову, проявивших интерес к материалу статьи, за ценные советы.

Александр Сильнов

ДВЕ ВЫСТАВКИ: АРХИТЕКТУРА И ЖИВОПИСЬ АЛЕКСАНДРА СИЛЬНОВА И ЕВГЕНИЯ ИВАНОВА

Среди многочисленных событий в художественной жизни Петербурга не так просто выделить сюжеты, обладающие какой-то значимостью не «в мировом масштабе», а более камерные, составляющие часть собственной жизни и жизни ваших добрых друзей и знакомых. Так, для автора этих событий недавно прошедший 2019-й год — еще до истории с «короновирусной инфекцией» — запомнился двумя вполне обычными вернисажами на фоне обширной палитры художественной жизни нашего города, впечатлениями о которых и хочется поделиться с участниками «Петербургских искусствоведческих тетрадей».

Одна из них открылась 10 ноября 2019 года в галерее «Тиволи» в Павловске, ставшая Персональной выставкой художника-живописца Евгения Иванова, приуроченная к его 59-летию. Другая выставка — Сильнова Александра — открылась в Зеленой гостиной здания Союза архитекторов 23 октября 2019 года, в честь другого «скромного» повода: 60-летия автора этих строк[1].

Мне уже приходилось в одном из предыдущих выпусках АИС рассказывать о совместной выставке «Архитектура и живопись», проходившей в июле 2017 года в выставочных залах Санкт-Петербургского Союза архитекторов на Большой Морской[2]. Событие получило определенное отражение в печати и интернете[3]; но важнее отметить другое — она собрала большое количество наших друзей, коллег и даже студентов архитектурного факультета СПбГАСУ, всегда чутко реагирующих на подобные мероприятия! Живопись Евгения Иванова — в основном пейзажи Царского Села, Павловска и набережных Петербурга показывались зрителям одновременно с архитектурными проектами автора этих строк, вместе с набросками различных стадий проектирования и пастельными женскими портретами. В результате можно было видеть то самое единение «изящных искусств», о которых так любят говорить искусствоведы.

Я бы хотел рассказать, прежде всего, о художнике-живописце Евгении Дмитриевиче Иванове, с которым меня связывает многолетняя дружба и самые добрые воспоминания. Как уже было отмечено в одном из предыдущих сборников: «Творческий путь Евгения вполне характе-

рен для поколения начала 70-х гг.: художественная школа, служба в Советской Армии, художественное училище и, как финал становления — учеба на живописном факультете института им. И. Е. Репина в Санкт-Петербурге, тогда еще Ленинграде»)[4].

Судя по данным внушительного издания «Юбилейного справочника выпускников» института им. И. Е. Репина, выпущенного Российской Академией художеств в 2007 г.: «Иванов Евгений Дмитриевич родился 1-го ноября 1960-го года. Поступил в 1986 году. В 1992-м получил Диплом об окончании института. Дипломная работа «Летний сад». Эскиз гобелена для Дома архитекторов в Санкт-Петербурге. Оценка «Отлично». Руководитель проф. А. А. Мыльников. Присвоена квалификация художника-живописца»[5].

В другом авторитетном издании — каталоге международной Выставки «Земля родная», изданном Петровской академией наук и искусств, сказано следующее: «Иванов Е. А. Живописец, член Союза художников России. Родился в 1960-м году на Алтае. Закончил Детскую художественную школу в г. Барнауле (класс И. И. Самозванцева) и Художественное училище. В 1986 г. поступил в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина и в 1992 г. закончил по мастерской профессора А. А. Мыльникова. Постоянный участник художественных выставок Санкт-Петербургского отделения Союза художников России. Участник выставок: «70 лет Союзу художников России» (СПб., Манеж, 2002), «Художники Санкт-Петербурга» (СПб., Манеж, 2003) и др. Работы находятся в частных коллекциях в России, Финляндии и др. странах»[6].

По мнению искусствоведа В. Пилипейченко, «художник находит свой стиль, свою творческую манеру. Постепенно он становится известен именно как пейзажист. Успех имеют его пейзажи, выполненные на Селигере, на Ладоге, в Санкт-Петербурге, на берегах Финского залива. Его «визитной» карточкой становятся несколько аскетичные, безлюдные пейзажи в духе английского романтизма, в которых мелкие стаффажные фигурки теряются в громадных пространствах, безбрежная водная гладь далеко на горизонте переходит в бездонное небо, подернутое серыми холодными облаками… Таковы пейзажи: «Селигер в дождь», «На берегу», «Облака над Селигером», «Пейзаж с рыбаками». В той же серебристо-серой, изысканно-строгой (нордической) гамме выполнены городские петербургские. Холодный блеск осеннего солнца на широкой свинцо-

вой глади Невы и Фонтанки, мосты и каналы. Старинные особняки на набережной, Коломна, Пряжка, Васильевский остров предстают перед нами на этюдах Евгения Иванова»[7].

Мне довелось вместе с Евгением участвовать в некоторых из этих пленэров — и в Царском Селе, и в Павловске, и на «брегах Невы» на Университетской набережной Васильевского острова. Всегда восхищался его точной передачей состояния природы. Однажды Женя сказал фразу, которая меня поразила своей какой-то внутренней красотой: «Саша, кто вкусил сладкий яд живописи, тот уже никогда от этого не откажется!». В целом, его работы отмечены каким-то внутренним восторгом перед красотой этого мира, от возможности — присущей только художнику — приобщиться к этой красоте способом, недоступным «простым смертным».

Интересно отметить, что работы художника стали предметом искусствоведческого анализа и в научном сообществе. Так, в апреле 2019-го года в Российской христианской гуманитарной академии была проведена Международная научно-практическая конференция, посвященная диалогу культур в условиях открытого мира. В секции «Логос. Этос. Миф: лики и облики культур» был зачитан доклад двух петербургских искусствоведов — Алены Янко и Анны Першиной, посвященной творчеству художника. Тема представленного доклада: «Петербургский живописец Иванов Евгений Дмитриевич: персональная Выставка в галерее "Тиволи"».

Описывая работу Евгения «Иверский монастырь», авторы отмечали, что «работа сочетает архитектурную точность и первостепенный интерес к изменчивым природным состояниям. Художник рассказывал в своем интервью в Павловске, как писал это полотно по 15 минут в день, чтобы запечатлеть солнечную атмосферу». В целом, как было отмечено на докладе: «Искусство Евгения Дмитриевича Иванова следует по пути традиционной реалистической живописи, которая лежит в основе истории всего русского искусства. В его творчестве отражены характерный для петербургской школы XX века стиль станковой живописи, тяготеющий к импрессионизму. Современный дух его живописной манеры сочетается с вечными темами и жанрами, всегда присутствующими в искусстве в XIX–XX веков. В этом и состоит удивительная преемственность основ традиционного реалистического направления в произведениях Е. Иванова. Самое главное, что несет творчество этого петербургского художника —

это яркий, чистый колорит, оптимизм, умение находить удивительные моменты жизни, искренне воодушевляться и радоваться, а также радовать других своим художественным даром, творческим воплощением этих положительных эмоций»[8].

Если первая часть данной статьи посвящена живописи, то вторая — архитектуре! Выставка автора этих строк, ставшая юбилейной (все-таки 60 лет) — это некий итог, повод для того, чтобы что-то понять в профессии и разобраться в самом себе. Моя биография, в общем, повторяет черты биографии Евгения — художественная школа, служба в Советской Армии и архитектурный факультет Ленинградского Инженерно-Строительного института, который я закончил в 1990 году (дипломный проект в мастерской Б. В. Муравьева «Музей античного мира в Херсонесе Таврическом»).

Далее — работа в различных проектных институтах и мастерских, множество проектов жилых и общественных зданий, небольшое количество реализованных построек в Санкт-Петербурге и Ленобласти. Член Союза архитекторов с 2001 года. На этой выставке в Доме Архитекторов как раз были представлены графические и живописные работы, сделанные как в проектных мастерских, так и на пленэре. Работа в институте Торгпроект в начале 2000-х запомнилась графическими поисками образов Сенной площади, проектом благоустройства которой занималась наша мастерская (под руководством Д. В. Ловкачева). Летние пленэры в Доме архитекторов в Зеленогорске и в подмосковном Суханово оставили о себе память акварельными и масляными этюдами.

Своего рода итогом этой выставки стал небольшой Каталог[9] творческих работ самых различных жанров, которыми мне пришлось заниматься за все эти годы после окончания института — архитектурными проектами, графикой, женским портретом, книжной иллюстрацией, компьютерными реконструкциями античных памятников и еще множеством самых разных дел, имеющих отношение к нашей замечательной профессии[10].

В целом мне хочется заметить следующее: жизнь в профессии всегда непроста, чередуется взлетами и падениями. Но, как мне кажется, несмотря на все это, архитекторы и художники, как правило, вполне счастливые люди именно благодаря творческой составляющей нашей профессии.

Postcriptum. Когда эта статья была закончена, я узнал печальную новость: в марте этого года Евгений Дмитриевич Иванов скоропостижно ушел из жизни.

Примечания

---

[1] http://www.arcunionspb.ru/meropriyatiya/anonsy/832/
https://www.spbgasu.ru/Anonsy/1027/
[2] http://ais-spb.ru/sbornik/49.pdf
[3] http://www.arcunionspb.ru/o-nas/novosti/439/
[4] Сильнов А. В. Архитектура и живопись Александра Сильнова и Евгения Иванова // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 49. — СПб., 2018. — С. 43.
[5] Юбилейный справочник Выпускников Санкт-Петербургского Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Российской Академии художеств 1915–2005. — СПб., 2007. — С. 158
[6] Петровская академия наук и искусств. Международная Выставка Земля родная. — СПб., С. 118.
[7] Евгений Иванов. Каталог персональной Выставки в библиотеке им. Д. Н. Мамина-Сибиряка в г. Пушкин. — СПб., 2015. — С. 2.
[8] Янко А. А., Першина А. Ю. Петербургский живописец Иванов Евгений Дмитриевич: персональная Выставка в галерее «Тиволи» / *Homo Loquens:* язык и культура. Диалог культур в условиях открытого мира. Международная научно-практическая конференция 16 апреля 2019 г. Сборник материалов докладов и сообщений. Вып. IV. — СПб., 2019. — С. 184–191
[9] https://primo.nlr.ru/primo-explore/search?query=lsr24,contains,%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B2%20%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F%20%D0%B2%D1%8B%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0&tab=default_tab&search_scope=default_scope&vid=07NLR_VU1&offset=0
http://ntb.spbgasu.ru/index.php
[10] Архитектор Александр Васильевич Сильнов. Архитектура. Живопись. Графика. Материалы персональной Выставки в Санкт-Петербургском Доме архитекторов 25.06.2019–06.10.2019. Каталог. Союз архитекторов России. — СПб.: Евразия, 2019.

Алексей Парыгин

ГОРОД КАК СУБЪЕКТИВНОСТЬ ХУДОЖНИКА

«Город как субъективность художника» — крупный российский проект в формате современной *livre d'artiste*, осуществленный в Санкт-Петербурге в 2020 году.

В работе над реализацией проекта «Город как субъективность художника» приняли участие тридцать пять известных художников. Из Санкт-Петербурга — двадцать четыре, из Москвы — девять; по одному из Нижнего Новгорода и Казани. Владимир Качальский, Валерий Мишин, Александр Борков, Валерий Корчагин, Виктор Ремишевский, Алексей Парыгин, Виктор Лукин, Марина Спивак, Михаил Погарский, Игорь Иванов, Григорий Кацнельсон, Леонид Тишков, Андрей Корольчук, Гафур Мендагалиев, Кира Матиссен, Пётр Перевезенцев, Элла Цыплякова, Ян Антонышев, Михаил Молочников, Дмитрий Каварга, Игорь Баскин, Борис Забирохин, Евгений Стрелков, Анатолий Васильев, Василий Власов, Александр Позин, Вячеслав Шилов, Надежда Анфалова, Екатерина Посецельская, Андрей Чежин, Игорь Ганзенко, Юрий Штапаков, Александр Артамонов, Анастасия Зыкина, Вася Хорст[1]. Инициатор и организатор проекта — Алексей Парыгин.

Город как субъективность художника, с одной стороны, продолжает линию современных групповых *livre d'artiste* в России: ИЛИ@ЗДА, Мск., 2019 (кураторы — Василий Власов и Михаил Погарский); Желтый звук, (к 85-летию Альфреда Шнитке) Мск., 2019 (кураторы — Василий Власов и Михаил Погарский); Русский Букварь, Мск., 2018 (кураторы — Виктор Лукин и Михаил Погарский); Странник Гумилёв, Мск., 2016 (кураторы — Василий Власов и Михаил Погарский); ПтиЦЫ и ЦЫфры, (130-летию Велимира Хлебникова) СПб., 2015 (куратор — Михаил Карасик).

С другой стороны, «Город» обладает целым рядом уникальных для книги художника качеств и характеристик. Начиная с того, что это самый крупный, по количеству (35) участвовавших художников, проект такого рода. Все композиции для него делались в цвете, от 2 (Виктор Лукин) до 20 (Владимир Качальский) краскопрогонов.

К участию в проекте были вполне осознанно приглашены художники (живописцы, скульпторы, медиахудожники, графики) со сло-

жившимся творческим почерком, но имеющие различный опыт работы в области печатной графики и книги, конкретно, книги художника. Всего предварительные переговоры о возможном участии в проекте прошли примерно с семьюдесятью художниками. Отбор был строгим.

Мастера разных поколений и школ; носители разных взглядов, подчас диаметрально противоположных, на ценностные критерии и задачи искусства. При этом ряд авторов уже с готовыми тиражами композиций (Николай Цветков, Игорь Улангин), по разным причинам, не вошли в окончательный список.

Запланированная сложность проекта и масштабность задач сделали неизбежным привлечение внешнего финансирования. Осуществление основной части проекта стало возможным при финансовой поддержке и участии издателя Тимофея Маркова (СПб) взявшего на себя большинство технических расходов на создание издания. Часть работ по проекту была осуществлена при участии московского фонда поддержки искусств *AVC Charity Foundation* (Москва), с непосредственным участием в процессе президента фонда Майи Авеличевой. Поддержку в издании каталога проекта оказал Денис Иванов (СПб, ГК Дакар).

Каждый из приглашенных тридцати пяти художников сделал по одному тиражному листу со своей композицией и написал к ней короткий авторский текст. В процессе работы использовались различные печатные графические техники: офорт, литография, шелкография, трафарет, ручной набор, линогравюра, гравюра на фанере, ручная фотопечать и др. Большинство страниц в издании осмысленно вариативны по использованной бумаге (до семи типов на тираж одной композиции) и цветовой структуре, что являлось программной установкой куратора. Значительная часть композиций выполнена с ручной доработкой, так что каждый лист в тираже отличается один от другого (подкраска аэрозольной краской, цветные карандашами, акварелью, акрилом). Без изменений по цветовой структуре и бумаге сделаны тиражи незначительного числа композиций. По этой причине, все боксы нюансировано различаются характером материала.

Тираж издания составил — 58 нумерованных и подписанных куратором и издателем экземпляров. 35 экземпляров издания принадлежащие, по условиям договора, авторам композиций — именные (на титульном листе справа от руки написано имя художника — первого владельца).

Футляр издания (с широким темно-серым ляссе) выполнен из плотного картона, обтянутого темно-серой тканью (ручная сборка). Три его плоскости имеют условные цветные изображения, выполненные в три цвета методом ручной рельефной шелкографии (желтый, оранжевый, черный) и бесцветное тиснение (окружность) на лицевой плоскости — клапане. Принадлежащая мне разработка дизайна футляра, растянулась на длительный период. Отчасти по этой причине, типографика оболочки, от идеи до реализации, претерпела значительные изменения. Став при этом, как представляется, только интереснее. Работы по изготовлению тиража футляров были выполнены на профильном производстве в Москве. Весь цикл работ занял несколько месяцев весной 2020 года. Размеры футляра в сложенном виде — 450 × 330 × 60 мм. Вес всего издания — 3 кг.

Формат всех композиций на бумаге — 420 × 594 (± 1–3) мм (со сгибом посередине). Кроме 35 авторских графических листов (каждый из которых пронумерован, подписан и датирован художниками вручную карандашом), издание содержит заглавный лист с титулом (420 × 594 мм, биговка посередине), колофон с выходными данными издания, перечнем художников и детальной атрибуцией работ, отпечатанный в один цвет (черный) методом ручной шелкографии; и вкладной лист с личными высказываниями художников о проекте (420 × 297 мм, ч/б двухсторонняя цифровая печать).

В числе приглашенных художников, имеющих значительный опыт работы в книге художника, можно назвать следующие имена: Василий Власов, Михаил Погарский, Валерий Корчагин, Леонид Тишков, Виктор Лукин, Кира Матиссен, Пётр Перевезенцев, Михаил Молочников (Москва); Виктор Ремишевский, Григорий Кацнельсон, Алексей Парыгин, Юрий Штапаков (СПб); Евгений Стрелков (Нижний Новгород). Работая над тиражами своих композиций, впервые обратились к печатной графике: Игорь Баскин, Александр Позин, Игорь Иванов, Гафур Мендагалиев, Вячеслав Шилов, Вася Хорст (СПб); Дмитрий Каварга (Москва). Большинство мастеров, имея многолетний и разносторонний эстампный опыт, не часто или впервые участвовало в групповых проектах подобного рода: Владимир Качальский, Валерий Мишин, Александр Борков, Марина Спивак, Андрей Корольчук, Элла Цыплякова, Ян Антонышев, Борис Забирохин, Анатолий Васильев, Надежда Анфалова, Екатерина Посецельская,

Андрей Чежин, Игорь Ганзенко, Александр Артамонов, Анастасия Зыкина (СПб).

Из предисловия куратора к каталогу проекта: «Город — лирически повествовательный, импрессионистический или футуристически-угловатый (с грохочущим, звенящим, лязгающим пространством). Город не только и не столько пейзаж. Город — социокультурная среда. Город — лабиринт. Город — иллюзия. Город — воспоминание. Город — утопия. Город — абстрактная идея. Поэзия и проза урбанизма на границе с постурбанизмом.

Большой город — всегда отчасти Вавилон — смешение (подчас эклектичное), сопоставление на контрастах, диалог и конфликт одновременно. Единство, достигнутое благодаря различиям. В нем есть «старое» и есть «новое». Город без развития скучен, лишенный исторического контекста — не интересен. Вместе с тем город, лишенный ясной градостроительной идеи — невыразителен и провинциален. <…> При всей самодостаточности представленных художников, работа строилась по принципу «от целого к частному». Структура издания просчитывалась, выверялась, не раз уточнялась последовательность, взаимодополняемость отдельных ее элементов»[2].

Еще один вопрос — вопрос соотношения слова и изображения, не случайный для изданий в жанре *livre d'artiste* и решаемый каждый раз по-разному, в зависимости от установок и цели проекта. В кураторской аннотации, уточняющей художникам основные рабочие вопросы, в числе условий участия в данном проекте было отдельно оговорено обязательное введение в поле изображения (на пол листа) или в пробельные зоны, небольшого авторского текста по обозначенной теме, текстовых или шрифтовых элементов, слов и литер. При этом, весь визуальный раздел «Города» предваряет отдельный лист (в качестве вложения) с текстами тридцати пяти авторов-художников. В данном случае речь идет исключительно о текстах, специально написанных самими участниками портфолио для сопровождения, поддержки и дополнения своей изобразительной части. Литературное заимствование полностью исключалось.

В процессе непосредственного создания издания были задействованы две литографские мастерские в Санкт-Петербурге. Мастерская Печатной Графики Алексея Баранова на ул. Правды; в ней были отпечатаны листы Валерия Мишина, Бориса Забирохина и Анатолия Васильева. Мастерская в Доме художника на Песочной набережной

16 (зав. мастерской — Наталья Сердюкова); здесь, печатник-литограф Андрей Финенко, для печати проб использовал ручной станок XIX века *Karl Krause Stone Lithographic Press (Leipzig)*, а для печати тиража — пробопечатный полуавтоматический станок *Zetakont* (1976 года выпуска). Рисовали художники на старых баварских литографских камнях. В этой мастерской были сделаны литографские композиции Михаила Погарского, Андрея Корольчука, Екатерины Посецельской, Яна Антонышева, Васи Хорста и Гафура Мендагалиева. Здесь же, на большом станке для высокой печати были отпечатаны цветные линогравюры Марины Спивак и Александра Позина, печатала пробные листы своей композиции Элла Цыплякова.

Ориентированная на сотрудничество с графиками шелкографская Санкт-Петербургская мастерская Алексея Василева (ассистент — Виктор Солонарь), при непосредственном участии авторов, выполнила печать тиража композиций Валерия Корчагина, Алексея Парыгина, Виктора Лукина, Леонида Тишкова, Киры Матиссен, Петра Перевезенцева, Михаила Молочникова, Дмитрия Каварги, Игоря Баскина, Вячеслава Шилова, Надежды Анфаловой, Игоря Ганзенко. При этом часть работ была сделана в комбинированной технике литографии и шелкографии: Гафур Мендагалиев, Анатолий Васильев, Екатерина Посецельская, Юрий Штапаков, Анастасия Зыкина.

Ряд художников исполнил большую часть работ по тиражу своих композиций в собственных творческих мастерских. Андрей Чежин отпечатал свой лист Пространство Эшера методом ручной аналоговой фотопечати, с трафаретной подкраской аэрозольной краской, в своей студии на Пушкинской, 10 (СПб). Виктор Ремишевский, Александр Борков, Юрий Штапаков, Григорий Кацнельсон, Анастасия Зыкина и Игорь Иванов сделали основную часть работы по композиции в своих мастерских в Санкт-Петербурге. Александр Артамонов все работы по тиражу исполнил в Казани; Василий Власов полностью отпечатал тираж линогравюрных листов в своей мастерской в Москве; Евгений Стрелков предпочел все работы по тиражу провести на базе шелкографской студии Новпринт в Нижнем Новгороде, печатники — Андрей Чуриков и Игорь Самотканов.

Все работы по формированию тиража боксов книги художника «Город как субъективность художника» были окончены во второй половине августа 2020 года. В итоге на создание пятидесяти восьми экземпляров ушло около двух лет.

Одним из первых художников, получивших свой авторский экземпляр, стал Леонид Тишков, написавший по этому поводу следующее: «…такое издание поднять, это да — респект куратору и издателю, и всей команде! Печать, переплет, инфо, колофон, все очень достойно. Отличное оформление футляра, очень изысканно. И спасибо за приглашение в проект хороших художников, особенно тех, кто особо не на виду, но от этого они не хуже других. Есть в этой камерности современное звучание, свежесть какая-то, особенно в наше время, когда искусство возвращается к интимности. Вот стоит на полке эта книга, а в ней — огромная выставка, и она для тебя одного. Открываешь коробку — и "из комнаты в космос"!»[3].

Несколько слов скажу о логотипе, как о ключевом моменте концепции проекта. Он фигурирует на титульном листе издания, на афишах выставок, на обложке каталога. Окружность, широким черным окоемом охватывающая белую плоскость листа. Минималистичный знак замкнутости, даже герметичности; вместе с тем, образ движения — катящегося колеса, который, в разных пластических и цветовых вариациях часто встречается в городской среде; несомненно, урбанистическая обыденность, наблюдаемая почти на каждом углу. С другой стороны, вместе с симметрично расположенными прямо под ним жирными черными литерами подзаголовка «групповой проект в формате книги художника» и прямоугольной однотонной плашкой, он может ассоциироваться с валом и талером офортного станка в профиль. От банального до сакрального и обратно.

Город внутри. Тривиальность, смутно распознаваемая неопределенность, нескончаемая вариативность трактовок — это и есть наш образ города. Занимаясь идеей проекта и приглашая под нее художников, я менее всего стремился создать оммаж конкретной географической точке на карте. Субъективное, личностно пережитое понимание среды обитания, условное, оторванное от парадно-туристической конкретики.

Первая выставка, представившая издание публике, называлась «Город как субъективность». Она открылась 23 октября 2020 года в Новом выставочном зале Государственного музея городской скульптуры (Санкт-Петербург). Запланированные сроки работы выставки 24 октября 2020 – 31 января 2021 (при этом в период с 12–26 декабря 2020 года ВЗ был вынужденно закрыт по причинам пандемии, после чего режим закрытых дверей продлили до 10 января 2021).

Кроме самого издания, показанного в витрине, экспонировались отдельные графические листы в рамах, размещенные на стенах двух залов музея на первом этаже. Так же в выставочном пространстве были инсталлированы тринадцать скульптурных групп и арт-объектов, так или иначе, коррелирующих с основной темой проекта (7 — в первом зале, 6 — во втором). Большинство авторов скульптур — участники издания: Марина Спивак, Виктор Ремишевский, Александр Позин, Алексей Парыгин, Дмитрий Каварга, Григорий Кацнельсон, Игорь Иванов, Владимир Качальский и Михаил Едомский (не участвовавший в издательской части).

«Тридцать пять голосов, взглядов, личных историй восприятия города, бытия в городе и жития с городом. Мегаполис предстает перед зрителем во всем мыслимых ипостасях — романтичным и любимым городом детства, жестоким и безжалостным спрутом, серой удушливой паутиной, индустриальным монстром, оазисом прекрасной архитектуры, свидетелем и хранителем истории", — отметила заведующая отделом гравюры Государственного Русского музея Екатерина Климова...»[4].

По времени, презентация проекта совпала с быстро нарастающей второй пандемической волной *COVID-19*, введением масочного режима и официальных запретов на массовые мероприятия. Несмотря на это, событие привлекло к себе внимание, как посетителей, так и прессы. Его освещало ряд новостных, информационных (ТАСС, Росбалт, Фонтанка.ру, ИМА-Пресс, *FederalCity.ru*, Яндекс Дзен, Рамблер, Невские новости) и культурно-новостных (Культура.РФ, *KudaGo*, Яндекс.Афиша, Точка *ART*, Культобзор, Музеи России, *Time Out*, Афиша и др.) каналов.

В периодической прессе (Деловой Петербург, Вечерний Санкт-Петербург, КоммерсантЪ-СПб и др.) был опубликован ряд рецензий и статей; отснята и показана на ТВ (НТВ-Петербург, Телеканал Санкт-Петербург, Телеканал 78) серия видеорепортажей с выставки.

21 и 22 ноября 2020 *(Art Weekend)* выставочный проект участвовал во 2-м Кураторском форуме, организуемом Северо-Западным филиалом ГМИИ им. А. С. Пушкина (ГЦСИ-Санкт-Петербург). 3 ноября 2020 выставочная экспозиция стала частью Ночи искусств.

Во второй половине ноября 2020 года, с задержкой по техническим причинам, вышел из печати полиграфический каталог издательского проекта «Город как субъективность художника» (тираж —

500 экз. (400 + 100), твердый переплет (310 × 237 × 17 мм), бумага 170 г/м^2, типография НП-Принт. СПб). Вступительные статьи для него, кроме непосредственных организаторов (А. Парыгина и Т. Маркова) написали: А. Д. Боровский, Е. Д. Климова, Д. Я. Северюхин, Е. И. Григорьянц, Н. И. Благодатов[5].

Примечания

---

[1] Перечень имен художников в своей последовательности соответствует расположению их композиций в издании.

[2] Парыгин А. Б. Город как субъективное пространство художника / Город как субъективность художника. Каталог. Авт. ст.: Парыгин А. Б., Марков Т. А., Климова Е. Д., Боровский А. Д., Северюхин Д. Я., Григорьянц Е. И., Благодатов Н. И. — СПб: Изд. Т. Маркова, 2020. — С. 5.

[3] Леонид Тишков / 25 октября в 23:09 / https://www.facebook.com/leonid.tishkov.5

[4] Редкую книгу с работами 35 художников РФ, посвященную теме города, представят в Петербурге. ТАСС. 2 октября 2020.

[5] Город как субъективность художника / Групповой проект в формате книги художника. Каталог. Авторы статей: Парыгин А. Б., Марков Т. А., Климова Е. Д., Боровский А. Д., Северюхин Д. Я., Григорьянц Е. И., Благодатов Н. И. (на рус. и англ. яз.) — СПб: Изд. Т. Маркова. — 2020. — 128 с.: цв. ил. ISBN 978-5-906281-32-6.

Вера Соловьёва

ВПЕЧАТЛЕНИЕ ОТ ФОТОВЫСТАВКИ «ВОСПРИЯТИЕ» 2020

«Отличная фотография — это глубина чувств, а не глубина резкости».
Питер Адамс

«Искусство автобиографично. Жемчужина — это автобиография устрицы».
Федерико Феллини

Во все времена фотографы стараются донести до людей разнообразие окружающего мира, свое видение, особенности и красоту, чувства, эмоции, искренность. Если в реальности люди не замечают богатство визуальной палитры, то через фото они могут увидеть и оценить незабываемые моменты жизни в целом.

С такими благими намерениями я пришла в Выставочные залы СПб ТСХ на ежегодную выставку «Восприятие», чтобы еще раз восхититься работами членов секции фотографии Санкт-Петербургского Творческого Союза Художников (IFA). Важный аспект любого творческого навыка, это насмотренность, и у меня имеется достаточный визуальный запас «послевкусия» петербургских фотовыставок. Возможно, это сыграло против меня, так как получила на «Восприятие» 2020 года разочарование. Да, увидеть работы «чистых» стилей и жанров было нелегко. Не хватало ощущения восторга, удивления от неожиданного ракурса или удачной композиции кадра. Понятно, что искусствоведческая классификация стилей сегодня очень условна, но все же…

Были представлены все, условно говоря, жанры современной фотографии: пейзажи черно-белые и в цвете, фантазийные коллажи с использованием компьютерной графики, бытовой предметный минимализм как отголосок советской эпохи, в том числе и кадры середины прошлого века с налетом «компьютерной ржавчины». К этому прибавьте футуристические композиции, игры с освещением, макросъемка, искусственно состаренные «гербарии», город Петербург как мираж, сон, иллюзия; также патриотические работы о памяти поколений. Не обошли вниманием городские зарисовки, играющие иной раз всеми цветами радуги; граффити, природные символы-знаки (класси-

ческие осенние листья на мокром асфальте); видовые кадры путешествий по иным городам и весям, фотографии мощной Арктики — снега, льды Ледовитого океана.

Возможно, организаторами выставки для участников была заявлена конкретная тема, но мне не хватило жанровых, бытовых фотографий с присутствием людей. ЧЕЛОВЕКА — практически нет! Десяток портретов моделей и «разгуляй» цыганского табора — не в счет. Хотя «портреты» лошадей производят впечатление. И это исключение из общей подборки.

24 участника выставки! И большинство представили технократический взгляд на мир, причем, значительную часть занимали фотоизыскания новых приемов. Многие работы можно отнести к направлению кинематографии: этакие поделки «под Тарковского». Понятно, что оригинальности хочется всем. Как ни странно, она заложена в каждом. Но IFA — союз профессионалов высшего ранга, мэтров!

Возможно, время и обстановка в мире требуют некоторой абстракции визуального ряда, поскольку абстрактное искусство освобождает мозг от господства доступной реальности и дает новые эмоциональные состояния. Творчески мыслящий человек изучает и пробует все, что вызывает сильные эмоции, а не просто наращивает арсенал навыков. Понятно, чтобы получить качественное произведение искусства, необходима совокупность видения, знания и образа.

Анализируя общее впечатление от «Восприятия» 2020 года, прихожу к выводу: важно избегать ловушки — желания поразить людей профессиональными навыками (их часто путают с талантом). Природный дар связан с врожденными чувствительностью и пониманием, а навыки — с тренировками и повторениями. Если человек делает акцент только на технике, а не на концепции, то возникает вопрос: у него закончились идеи? По-настоящему творческие люди не стремятся показать свое мастерство, но через него выразить мысль. Люди с техническим складом ума стремятся к идеальной технике, задавая вопрос «КАК?». А люди творческие с природным любопытством задаются вопросом «ЗАЧЕМ?» Прекрасные результаты дает симбиоз этих талантов.

Я в качестве зрителя пришла на выставку за эмоциями, желательно позитивными, за новой информацией. В каком-то старом советском фильме говорили, что живут-то ведь не для радости

и счастья, а для совести. А счастье — это что-то такое, метафизическое. Как же мне не хватало этой метафизики на фотовыставке «Восприятие 2020». Не за что «зацепиться» душой. Все представленное — повторение давным-давно виденного. Когда учишься — это хорошо, но в данном случае представлены результаты профессиональной работы ТВОРЧЕСКОГО объединения мэтров от фотографии. Именно творческий ум придает миру желаемую форму. Творческое мышление и восприятие полезно в любой сфере деятельности и способно обогатить каждый аспект нашей жизни. Следовательно, не хватает нового взгляда, креативного (не люблю это слово, но здесь оно к месту). Креативность — способ видеть окружающий мир, взаимодействовать с ним и реагировать на него неожиданно и ново.

В фотоискусстве требуются новички, непрофессионалы?! Видимо, так: извлекать пользу из отсутствия опыта. Любители и непрофессионалы открыты новым идеям, готовы пробовать что угодно, у них свежий взгляд. Они не знают, как «должно быть», и еще не примкнули к тому или иному стилю. Для них нет ничего неправильного, поскольку они не знают, что «правильно». Новички естественны, не закомплексованы, а преимущество естественности — оригинальность. Естественно, не у всех и не все, но кое-что может быть интересным. И оценить это под силу только мэтрам со стажем.

Интересно, может ли освежить СВОЙ взгляд фотограф со стажем, увидеть окружающее в новом свете? Один из приемов — поместить объект или человека в необычное для него место. Это часто позволяет отбросить предубеждения и стереотипы. Помещая повседневные вещи в неожиданные места, мы высвобождаем невероятно мощный потенциал. Это можно увидеть и в творческих экспериментах признанных авторитетов. Вспомнились работы Джейден Чжу: он решил «генерировать» творческую энергию, используя различные световые решения, пар, дым, тени — получилось что-то НОВОЕ. Также Александр Шахмин в серии «Букет для Снежной королевы» запечатлел композиции и букеты вмерзших в лед цветов; оригинальная подсветка, фильтры — впечатляет все: мастерство, чувство цвета, воображение и поиск. Инсталляция Александра Новикова «Семейный альбом» на выставке «По ту сторону предмета» (IFA): в оригинальном антураже на старинном столике лежит большой альбом, в кожаном переплете с картинкой гламурной, облезлой от

времени мадам на обложке. Зрителю разрешено полистать, поэтому открываем, а там — пустые страницы с якобы вырезанными (или удаленными) фотокарточками и только на последнем листе видим надгробные камни могил старинного кладбища. Впечатляет…

Но эти работы к «Восприятию» 2020 отношения не имеют. Хотя одна серия фотографий выставки меня заинтересовала своей оригинальностью (не новизной, но что-то пока непривычное). Похвально сочетание у автора двух видов творчества: фотографии и прозы. На листке воззвания (пояснительном тексте) к первым кадрам серии «Курорт» Инга Павлова написала: *«Почему-то меня невероятно волнует заброшенное жилье. На территории Курортного района Санкт-Петербурга много брошенных дач. В том числе финских построек начала XX века. Их с каждым годом становится меньше. Что меня трогает? Ускользающая красота? Дачная жизнь многих поколений петербуржцев-ленинградцев-петербуржцев? Дом, как змеиная кожа, сброшена и истлеет? Или бытовое и есть бытийное?..»* Хорошо написано, дано направление анализа работ, поэтому первое впечатление у зрителя уходит, и всплывает целый пласт полузабытой истории этих мест.

Искусствовед Валерия Агеева так высказала свое мнение о фотовыставке: *«Что касается самих фотографий "Восприятие" 2020, то у меня впечатление такое. Серия работ каждого автора — концептуально осмыслена и определяется мировоззрением и системой ценностей. У каких-то авторов они сопоставимы, у других — оригинальны и неожиданны. Ну, что ж, имеют право».*

Да, имеют право авторы. Авторы имеют Право, но его также имеют и зрители. Данный отзыв о выставленных работах — прекрасный пример толерантности, терпимости и уважения друг к другу. Творчество — это процесс, в ходе которого создаются материальные и духовные ценности и автором, и зрителем. Совместно! Самое ценное, что в результате подобной деятельности создается продукт (в нашем случае это фотография), который невозможно будет повторить, также и первое впечатление, эмоции. Кадр — то, как конкретно фотограф видит мир. А зритель видит по-своему, исходя из собственного опыта, настроения, эмоционального голода. Видения мира могут быть схожи, но не идентичны. Можно сделать вывод, что для полноценного восприятия произведения искусства важны не только лич-

ностные и профессиональные качества созидателя, то есть автора, и потребителя, то есть зрителя.

У зрителя, особенно у людей с творческой харизмой, повышена чувствительность к внешним событиям, впечатлительность. Такие зрители тонко чувствуют эмоции и нерв других. У них развита интуиция и эмпатия — осознанное сопереживание текущему психологическому состоянию другого человека. Творческие люди смотрят на унылый пейзаж, представленный мастером, и замечают в нем что-то волшебное: тайну тумана, дрожание листка, капельку росы или жучка на цветке, травинку в трещине асфальта. Фотография может изменить восприятие мира у человека, который смог погрузиться в атмосферу запечатленного объекта. Если же выставку посетил мимоходом зритель-потребитель, все равно, посмотрев работы, получит некое впечатление и чуть приобщится к фотоискусству. Нас окружает масса интригующих и привлекательных мелочей, но мы их не всегда замечаем! Они спрятаны от нас в окружающих объектах, персонажах, пейзажах, историях. Точно заметил писатель Уильям Берроуз: *«Ничто не существует до тех пор, пока кто-то не начинает за ним наблюдать. Художник заставляет объект существовать, наблюдая за ним»*.

Трудно творческой личности не реагировать на провокации и отвлекающие факторы. Сегодня существует термин «активное недеяние». Это — особое «искусство» восприятия жизни. В результате должно «родиться» нечто новое. Гениями XXI века станут люди, способные отключиться от постоянного потока технической коммуникации: электронных писем, текстов, интернета, телефонных звонков и т. д. Мы постоянно отвлекаемся, получаем и обрабатываем новую информацию и непрерывно находимся на связи. Надо «прокладывать» свой путь, активировать не компьютер, а мозг, его возможности.

Вот к таким размышлениям меня подтолкнула выставка «Восприятие» 2020 года. Что сказать участникам? Ищите новое, желательно, где главным действующим лицом будет человек как особая, неповторимая, индивидуальная личность. Если люди бурно реагируют на то, что вы делаете, это хорошо — даже если их отклик негативен. Беспокоиться надо при отсутствии реакции, отсутствия эмоций. Бо́льшая часть истории культуры и искусства — история не только позитивного, но и негативного отношения к новым работам и идеям. В летописи фотографии таких примеров предостаточно. Более того, НОВОЕ через десятилетия, столетия

признавалось и возвышалось на фундаменте из камней, которыми ранее забрасывали первопроходцев. Сегодня это НОВОЕ — признанная классика.

Арутюн Зулумян
Зинаида Берандр

НОВЫЕ ГРАНИ…

«Фотография для меня никогда не была хобби — это смысл жизни, который состоит в том, чтобы постоянно открывать новые грани безграничной вселенной» — утверждает фотограф Александр Скибицкий. По окончанию школы в городе Батуми, Александр очень скоро занялся фотографией, и с тех пор фотокамера стала постоянным спутником его по жизни. В 1980 году он переехал в город Ленинград и активно включился в творческий процесс. Участию на выставках и полученным победам на конкурсах у Александра Скибицкого нет числа. Александр — член Творческого Союза Художников России.

— Вы родились в Батуми, а вся ваша творческая биография сложилась в Петербурге? Можно ли сказать, что ваш «фокус» удался?

— Здесь не было никакого «фокуса», тем более что, мне претит хитрость и возможность выгоды. Мне надо было выполнять волю Создателя и, не имея никаких четких планов, действовать согласно сложившимся обстоятельствам. А обстоятельства сложились так, что я познакомился в фотокружке с моим ровесником, наше мировосприятие во многом совпадало, и он предложил попытаться войти в мир кино, которым мы увлекались, и попробовать поступить на режиссерские курсы ВГИК в Москве. Нам это не удалось, и мы поехали в Ленинград, что называется, «на удачу». Друг устроился работать, а я поступил в ПТУ «Метрострой», который закончил с отличием и затем проработал в этой замечательной организации 37 лет, пока не ликвидировали строительно-монтажное управление, в котором честно отпахал все эти годы. Моя мать с детства привила мне любовь к Книге, и нет дня, чтобы я не читал, а те знания, которые передают нам люди ушедших эпох бесценны, и они формируют способность мыслить тот мир, в котором мы обитаем. Читал сказки разных народов, научную фантастику, труды по психологии и философии, а поскольку еще увлекался музыкой и кино, то искал форму высказывания и в начале организовал и провел 12 дискотек и познавательных музыкальных программ,

в частности, вечера памяти Джона Леннона. Затем, став участником творческого объединения «Вернисаж» вошел в мир художников и помогал делать портфолио и постеры тех художников, которым ТО «Вернисаж» помогал выставляться. Сделав несколько коллажей, удалось поучаствовать в выставке Товарищества Экспериментального Изобразительного Искусства (ТЭИИ) в Ленинградском дворце молодежи. А уже в ДК им. Свердлова я представил свою 4-х часовую слайд-программу «Откровение», в которой объединил музыку, которой увлекался и цветные слайды — мое увлечение миром цвета. Затем разбил эту громоздкую конструкцию на четыре части и уже в таком варианте демонстрировал слайд-программы на других клубных площадках. Все эти творческие процессы шли параллельно в свободное от работы время.

— Каким человеком по характеру вы являетесь: южным или северным. Как сказалась на вас такая перемена места обитания?

— Родился и вырос в прекрасном южном многонациональном городе Батуми, где самым важным были чувства взаимоуважения и взаимопомощи, и для меня это жизненный компас. Но если я эмоционально южный человек, то во мне второй составляющей является спокойная рассудительность, которая на генетическом уровне передалась от отца, 10 лет (включая ВОВ) прослужившего машинистом на гвардейском крейсере «Красный Кавказ», конечно, и книги философские и религиозные способствовали вдумчивому мировосприятию, и завершается все это в среде городского спокойствия Санкт-Петербурга.

— Как произошла ваша первая встреча с фотоаппаратом? Складывается впечатление, что фотографирование было избранно вами сразу, без лишних томлений, так ли это?

— Создатель определяет путь каждого в этой жизни и кому-то дает музыкальный инструмент, голос, перо или кисть, а мне дал фотоаппарат: иди и смотри! Начав с пленочного аппарата «Смена 8М», поработав с «Зенит-Е» я перешел на цифровую технику *Canon*, *Nikon*, *Fuji*, так как сегодня это более быстрый и простой способ рассказывать о гармонии Рая и дисгармонии человека, изгнанного из Рая.

— Сразу после армии вы вышли в дамки — ровно через год третье место в областном фотоконкурсе? Расскажите об этом.

— Благодаря таланту преподавателя фотокружка при Дворце культуры, в который я записался, я освоил азы правильного фотогра-

фирования и, однажды проходя по улице, увидел понурого сидящего под проливным дождем пса, и эта стрит-фотография, отражающая мое экзистенциональное одиночество, тронула жюри конкурса.

— Легко ли было найти себя в новом творческом мире, который открылся перед вами в Ленинграде? С чего вы начинали?

— Как я уже говорил, я работал на строительстве метро и параллельно вел творческую жизнь, просто не было зазора, в который можно было поместить трудности, которые каждый определяет для себя сам. Как говорится, делай, что должно, и будь, что будет.

— Ваша первая выставка в Ленинграде. Расскажите об этом.

— Моя первая персональная фотовыставка состоялась в Музее Ф. М. Достоевского, так как я победил в фотоконкурсе, устроенном музеем, где условием было предоставление победителю возможность выставиться. Выставка называлась «Замороженный свет», и в ней я представил свои визуальные размышления о трансформации воды, ее превращения из жидкого в застывшее состояние и преломления света и цвета в ее ледовых структурах. Выставка проходила в марте месяце во время празднования Масленицы, и логично, что завершением темы в фотопроекте стало появление огня и торжество света после оледенения.

— Вы работали в галерее под названием «Крунк», так на армянском называют журавля, каким образом вы оказались в этой галерее с таким ностальгическим для армянина названием? Чем вы в ней занимались?

— В замечательной галерее «Крунк», организованной армянской диаспорой в Соляном переулке, я занимался тем, что фотографировал вернисажи и самих художников для публикаций в газетах. А оказался там благодаря моему другу из Степанакерта Хачатуру Арутюняну (Белый), с которым познакомился в метростроевской строительной организации. Тогда он был еще начинающий художник, затем поступил в училище им. Мухиной и, закончив учебу, стал уважаемым петербургским художником. Кстати, первую совместную выставку «Цвет и форма» мы проводили в детском саду выборгского района Ленинграда в 1984 году.

— В каких журналах и газетах вы работали, и чем это вас привлекало?

— Благодаря галерее «Крунк» мне удалось печатать портреты многих художников (Людмилы Успенской, Армена Гаспаряна,

Мушега Мхитаряна, Хачатура Арутюняна (Белого), Тиграна Малхасяна) и их выставки в газетах «Смена» и «Вечерний Ленинград». А в 2009 году моя московская знакомая, работавшая в редакции книжного дайджеста «Библиоглобус», увидела в сети мои фотографии и предложила публикацию на обложку, чему был несказанно рад и благодарен.

— Ваше победное шествие на конкурсах имело продолжение: диплом за победу в фотоконкурсе «Википедия любит Петербург», участие на конкурсе в рамках международного фотоконкурса Wiki Loves Monuments, и наконец, вы финалист 26 международных конкурсов, да еще плюс ко всем победам стали победителем фотоконкурса «Вики любит памятники — 2017» в номинации «советский авангард». Что вы можете рассказать об этом?

— Диплом в конкурсе «Википедия любит Петербург» я получил за «Никольские ряды», которые на тот момент были в плачевном состоянии, а для последующей выставки в галерее «Рахманинов дворик» взяли мою работу «Командор» — величественная фигура Барклая де Толли у Казанского собора на фоне огромного холодного февральского солнца. Для номинации «советский авангард» я выбрал интерьер Дворца Культуры им. Кирова. Быть финалистом других конкурсов почетно, но главное, что участие позволяет быть более сосредоточенным в редактуре своего готового материала.

— Вы принимали участие во многих выставках, можете ли вы назвать нам самые значимые?

— Участие, победа и выставка в уважаемой галерее «Рахманинов дворик». Участие в коллективной выставке в фотосалоне им. Карла Буллы — первого петербургского фоторепортера. Персональная выставка в музее Ф. М. Достоевского. Персональная «Весь этот джаз» выставка в Особняке Строганова. Персональная выставка «Переулок Виктора Цоя», посвященная Виктору Цою в библиотеке им. Тимирязева. Персональная выставка моего фотопроекта «С Новым годом!» в лофт-особняке Пальма. Персональная выставка «Японские сезоны», как дань уважения к японской культуре в культурно-просветительском центре на Марата 64. Персональная выставка «Подземный космос» замечательно организованная администрацией метрополитена в Музее метрополитена. Участие в коллективной выставке кураторского проекта Ольги Прожеровой «Криптограмма натюрморта» в Особняке Румянцева. Участие

в коллективных выставках Союза художников (IFA), где у меня есть возможность представлять серии фоторабот, в которых я могу через визуализацию показать процесс своих размышлений.

— Вы являетесь финалистом международного конкурса Metro Photo Challenge 2014 (работа «Зазеркалье»). Расскажите об этом?

— Работу «Зазеркалье» я сделал в Новой Голландии в арочном проходе, который был оформлен зеркалами. Передо мной шли парень с девушкой держась за руки и, как часто бывает, надо было просто достать аппарат и нажать на спуск, а равновесие композиции, свет и тени уже автоматически выполнял специально обученный мозг. Получился снимок о рождении чувств в многовариантном мире. В этот раз победила величественная фигура Христа на вершине горы в Рио-де-Жанейро. И слава Богу!

— А что вы расскажете про международный конкурс «35 AWARDS» — 2016 «Подземный космос», благодаря участию в котором вы вошли в шорт-лист?

Работа «Подземный космос» (одна из масштабного проекта) была создана в двупутном тоннеле перед демонтажем блоков обделки на станции «Дунайская». Тоннель более 10 метров в диаметре был влажен от конденсата на тюбингах, и это позволило увидеть космически красивую игру цвета от разных световых источников: люминесцентные лампы и лампы накаливания разной мощности.

— Что за награда — серебряная медаль фотовыставки Союза художников (IFA) «Восприятие 2019», какую работу вы на ней представляли?

В этой серии из шести снимков мне удалось совместить два жанра — художественный репортаж и натюрморт. Вначале мы видим, как Ангел с разорванными крыльями стоит на корме скелета корабля, затем погружаемся в Преисподнюю и выходим в ночь на Демона, простирающего руки в небеса, затем крылья погружаются в кровь, дождь брызжет по стеклу в свете красного фонаря и заключительной кодой — наглухо закрытое окно, в который пробивается небесный свет.

— За что вы удостоились диплома первой степени Союза художников (IFA) «Восприятие 2020»?

Серия, условно названная «Красные кеды» по одноименному названию одной из работ, начинается с трагичной ноты бредущего в ночи человека в преддверии Нового года, который желает себе

и всем счастья, но обстоятельства часто сильнее желаний, на следующем снимке более благостная картина: художник пишет ночной Невский проспект и здания перед ним зеркально отражаются в живописном полотне. Следующий снимок назвал «Черный квадрат» — случайно увидел лицо девушки как с эпохи Возрождения в запотевшем окне проезжающего автобуса, а рядом на стекле располагался какой-то рекламный плакат, который в контровом свете виделся черным. Я подумал, что вот для художника всегда есть альтернатива, что изображать. Далее — «Красные кеды»: женщина стоит на перекрестке в красных кедах, а вокруг красные здания, красный автомобиль, красный цвет светофора… но на переднем плане снимка крупный план ног этой женщины в чулках в сеточку и красных кроссовках — мне работа интересна тем, что можно было использовать киношный прием *"blow up"* и показать процесс смещения в пространстве. Снимок *"Lost Highway"* дань уважения к моему одному из самых любимых режиссеров Дэвиду Линчу. Технически он представляет мульти экспозицию, которая получилась при съемке в ночной электричке, когда я видел, как по шоссе мчится одинокий автомобиль, а в это время пожилой мужчина, сидящий напротив, сосредоточенно всматривался в пустоту. И завершает серию «Вселенная Стивена Хокинга»: в разрушенном дворе, где стены были расписаны всевозможными граффити, я увидел прекрасно исполненный портрет ученого и его формулы. В это время во двор зашли дама с девочкой и попали в мой объектив, затем к этому разрушенному и раскрашенному миру добавил космический снимок галактик, взятый из сети…

— Какая награда является для вас самой памятной?

Серебряная медаль Союза художников (IFA), которая вручалась уважаемыми мной художниками, имеющими богатый жизненный и творческий опыт.

— Есть ли у вас творческое кредо, которому вы неукоснительно следуете?

— Мое творческое кредо — быть честным и ответственным в восприятии и последующей передаче полученной информации.

Вера Соловьёва

ПОЭЗИЯ НЕПРОСТЫХ КАДРОВ ТВЕРСКОГО ФОТОГРАФА И РЕСТАВРАТОРА МАРИИ САХНО

Воспитание чувства человека начинается с красоты. Ее восприятие является первой ступенью эмоциональной отзывчивости, что делает душу богаче и радостнее, помогает лучше понять себя и окружающих. Мы живем в мире меняющемся, но ничто не может быть более устойчивым, чем книги — величайшее творение человечества. Роль книги и библиотеки в образовании, воспитании, выработке мировоззрения, критического мышления, в сохранении национальных традиций чрезвычайно велика. Следует заметить, что явление приобщения к высокой культуре восприятия искусства особенно важно для небольших городов. И так случается — некоторым мероприятиям «местного масштаба» с чистой совестью можно поставить наивысшую оценку по мировым стандартам.

Осенью коварного года под номером 2020 в зале искусств Тверской областной библиотеки им. А. М. Горького прошла фотовыставка Марии Сахно «Простые вещи». Тверь — город не большой и не маленький, когда-то он был столицей Тверского княжества, соперничал с Москвой…

Творчество художника и фотографа Марии Сахно известно среди профессионалов. Мария Юрьевна окончила Тверское художественное училище им. А. Г. Венецианова по специальности «реставратор», выбор профессии был сделан в юности и осознанно; классы художественной школы сменились аудиториями училища, а потом и вовсе залами Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Это у реставраторов так положено — быть еще и искусствоведами. Ну а как иначе?

В настоящее время Мария Сахно работает в Тверской областной картинной галерее художником-реставратором станковой масляной живописи, а также занимается комплектацией и изучением фонда художественной фотографии. Она — член Союза фотохудожников России с 2007 года. У фоторабот, выполненных Марией, особая искренность и достоверность, а художественная правда — не навязчивая, тихая. Да и сама Мария Юрьевна — человек негромкий, скромный. Фотограф, понятно, выражается не словами, а зрительными образами.

Интерес к личности Сахно возрастает, поскольку она трудится в Тверской областной картинной галерее в качестве реставратора. Фонды у галереи огромные, и реставрация востребована постоянно. Реставратор — профессия не публичная, скрытая стенами реставрационных мастерских. Художников с мировым именем знают все, картины его видели миллионы, а кропотливый труд реставратора за музейными перегородками не заметен. Мало кто знает, что картины реставрируются периодически, через определенные промежутки времени. Максимальный срок годности реставрации — полвека, потом снова — на стол, под лампы.

Мария с удовольствием работала над ранней картиной Левитана «Осенний пейзаж». Реставратор по праву гордится: «*Там потрясающая живопись открылась. Мы привыкли видеть Левитана пожелтевшим, помутневшим, а тут такая красота. Ранняя его живопись, тончайшая, воздушная просто*».

Сахно реставрировала работу Андрея Шильдера, его знаменитый портрет Александра III; репрессированного художника Михаила Соколова, который писал, даже будучи в ссылке, на конфетных фантиках и слал друзьям.

А вообще, несмотря на свою серьезную осознанную профессию, Мария Юрьевна не может отказаться от фотографии: «*Меня все равно сюда вывело. У моего прадеда был фотоаппарат "Zeiss Ikon", он на него снимал мою прабабку. Она спиной сидит, волосы распущены, а он на нее смотрит через зеркало… Мы на этот фотоаппарат снимали потом с отцом вместе*».

Мария Сахно как фотохудожник очень лирична. Изначально лирика проявлялась в старых «дедушкиных» альбомах, в осознании ушедшего, попытке сохранить эту память в дне сегодняшнем. Так начиналась «Тихая жизнь» и «Простые вещи». Серия фотографий, которая много лет бередит сердце и память Марии. *«Дом, который построили, когда родилась моя бабушка, в котором жила мама, в котором все детство провела я, сегодня затих. Жизнь в нем превратилась в сон. Вначале серия так и называлась «Сны в бабушкином доме». Это аллюзия то ли на фильм «Зеркало» Тарковского, то ли на произведения Валентина Распутина, а скорее всего, на свойственное русскому человеку острое чувство Родины и времени»*. Чувство Родины сочетается с уважением, любовью, чистотой помыслов к памяти предков. Потому и русская глубинка у Марии

Сахно светлая, и сны о ней такие же. Фотохудожник огорчается, когда Россия в объективах западных фотографов (и уже многих российских) — это погибающие деревни, алкоголики, беспризорные дети. Все так, но нет в этих взглядах любви — одно циничное фото-повествование авторов и ответная зрительская боль. Кому это надо? Впрочем, и сны, наверное, не принесут большой пользы. Но что формирует образ современности? Следует подумать…

Вернемся к «Простым вещам». Данная серия работ — продолжение темы, затронутой в проекте десятилетней давности «Тихая жизнь», ее основой стала первая экспериментальная подборка фотографий «Сны в бабушкином доме», повествующая о неспешном существовании нескольких поколений семьи в контексте традиционной деревенской избы.

Интересная особенность. В композициях «Простых вещей» зритель часто может увидеть яблоки, они — активная смысловая часть фотографий. Не всегда фрукт Адама и Евы — «главный герой», но чаще всего как «приправа», острая, осмысленная. Не всегда яркий, румяный, наливной, но и поздний сорт, осенний, иной раз подпорченный, со следами от клюва птицы или с червоточиной. Яблоки на грубо сколоченном дощатом столике во дворе, яблоки на траве, на полиэтиленовой пленке, яблоки возле окошка. Приглядимся.

Три яблока на садовом столике поздней осенью, в одной с ними компании острый нож. Непростые яблочки — яблоки раздора! Или три паршивеньких яблочка приткнуты на раму деревенского скособоченного окошка баньки ли, сараюшки. Как сиротки на фоне щедрот сада, богатство которого подразумевается, поскольку остается за кадром. Старый дачный тазик только что был полон яблоками, но, видимо, кто-то споткнулся, и яблоки рассыпались, создав некую замысловатую картину, но в тазике осталось пара-тройка фруктинок. Яблочная троица, музыкальное трио, триада жизни, любви, греха. Поэзия, венок сонетов! А рядом на еще зеленой, осенней траве небрежно брошен садовый поливочный шланг; приглядимся к странной изогнутой фигуре, которую он создал. Да это китайский иероглиф! То ли жизни, то ли кончины… Интересно, страна изготовления этого шланга — не Китай ли? Память у него на родину сохранилась, вот он при каждом удобном случае напоминает всем, откуда родом. Намек или предостережение?

Можно увидеть на фотографиях и полиэтиленовую пленку. Интересно Мария ее обыгрывает: словно оживающая как покрыва-

ло-плащаница на горке яблок в углу сарая; натянутая туго как струна на батарею банок, приобретенных для заготовки яблок к зиме… Такие обыденные, хорошо знакомые нам предметы и обстоятельства, но и они могут навеять приятные воспоминания, подтолкнуть к размышлениям. Простые ли вещи?

Осенний садик. Столик колченогий,
да три невзрачных яблочка на нем...
Взглянув небрежно, вряд ли мы найдем
здесь смысл тайный. И, увы, немногим
придут на ум фантазии о том,
что некогда вкусила плод запретный
в саду Эдемском Ева. И заветный
рай для людей потерян... О другом
явилась мысль — яблоко раздора,
Богов соперничество и людей.
Как символ судьбоносных споров,
*как плод всегда бушующих страстей!**

Серия фоторабот «Лето». Данная подборка фотографий впервые была показана на персональной выставке Марии Сахно в Егорьевском (Московская область) художественном музее в сентябре 2016 года. Работы жанровые, бытовые. Украшением выставки стала галерея портретов. Запечатленные на них персонажи сняты, как правило, на фоне домашнего интерьера или обычной уличной ситуации непосредственно и искренне. Отмечу, что выполнены они по-советски, простенько и со вкусом, как раньше фотографировали на аппарат «Смена» начинающие фотографы. Они старались запечатлеть родных и знакомых на память, не выбирая красивый гармоничный антураж. Марией точно передана атмосфера деревенской летней жизни: да, немного ленивая, обыденная, но счастливая. А бывает она такой, конечно, летом. Каникулы, солнце, свобода, речка, незамысловатый пляж, загорают на полотенцах девочки-подростки (расцветающие к осени под неусыпным оком бабушек в красивые цветы, похожие на мальвы). А велосипеды? Сколько связанных с ними забавных историй, приключений случается во время каникул в деревне. Сюжет, запечатленный на фотографии Марии: среди проселочной дороги застыли в суетливо-деловых позах четыре юных барышни. Одна из них пытается починить неполадку у своего ве-

лосипеда, стоящего на земле колесами вверх, а три подруги пытаются как-то помочь натянуть сорвавшуюся велосипедную цепь. Видно, что девчонки едут с речки, купались, загорали; они по-модному завязали полотенца как курортное парео (словно находятся на изысканном пляже Турции!), но отзывчивость, желание помочь — наши российские. Деловые барышни!

Колоритен кадр, на котором запечатлен приезд автолавки в село. Небольшая толчея, суета, подросток уже отоварился и на велосипеде отправляется домой, отчитаться о тратах. Другие покупатели приобретают простые вещи. Все их знают: хлеб, крупа, масло растительное, колбаса и сладенькое к чаю — конфеты да печенье. Незамысловатая ситуация словно дополняется звуковой составляющей — вроде где-то слышно радио, звучит музыка, местные новости. Сценка из деревенской жизни правдивая, без прикрас, но и без идеологического клейма, давления.

Иное фото. Девочка с велосипедом стоит на пустынной пыльной улице и смотрит вдаль, а там, на холме видна часовня (или церквушка) старенькая, но вроде действующая. Тишина, раздумье, чистота душевная и телесная. Милые жанровые сценки-зарисовки простой жизни. Также и с серией природных пейзажей. Два цветка со светлыми лепестками, затерявшиеся среди изогнутых стеблей растений и травы. Темные деревья, сквозь густые ветви которых пробивается свет, создающий причудливый то ли узор, то ли орнамент. Гармония, красота простых вещей и тихой жизни.

Каков секрет мастерства? *«Секрета нет. У меня получается хорошая фотография, когда я это делаю честно и никому не стремлюсь понравиться»*, — уверена Мария Сахно.

Мария Юрьевна стала автором идеи создания фонда художественной фотографии Тверской областной картинной галереи, а также критериев отбора работ: *«Фотографии еще не научились оценивать. Тема фотоискусства в контексте музеев вообще не изучена. Привыкли рассматривать музейную фотографию с точки зрения ее документальности, а мы попытались наделить ее еще и художественными достоинствами, благодаря которым снимок может стать экспонатом музейного собрания. У нас фотография — это отдельное произведение, арт-объект».*

Тверь, кстати, один из немногих городов, где собирают художественную фотографию. Эрмитаж собирает, Русский музей, но в реги-

онах таких инициатив немного. Сегодня в фонде художественной фотографии Тверской областной картинной галереи заинвентаризировано около 120 работ, в том числе и питерских фотографов Андрея Чежина, Игоря Лебедева, Стаса Чабуткина и других. Понемногу пополняется коллекция тверских фотохудожников, тверских фотографов начала XX века.

Чем же ценны современные художественные фотографии для будущих поколений? «*У фотографии есть и субъективный взгляд, но есть и документальность,* — говорит Мария. — *Вот знаменитый Брессон — он кто: художник или репортер? Он всю жизнь и рисовал, и работал в жанре репортажа. Как это разделить? За время своего существования изображение не стареет, оно продолжает быть интересным и несет дух времени, только меняет оттенок восприятия. Сегодня это иллюстрация к газете, через 50 лет — история глазами очевидца».*

Чтобы снимать самой, Марии Юрьевне иной раз приходится себя заставлять, чтобы не расслабиться, не уйти в рутину, в штампы. Фотография — большой труд. Спуск затвора дает шедевр лишь в избранных случаях, в остальном — тонны «руды» надо перелопатить, чтобы найти хоть что-то стоящее. Марию Сахно часто видят с двумя фотоаппаратами на шее. Один заряжен черно-белой, другой — цветной пленкой. *«Какие-то вещи я вижу цветом, какие-то нет. С цветом трудно работать. Не умеючи получается просто раскрашенная картинка. Черно-белые — однозначны для меня, хотя… Мы видим жизнь в цвете, а в монохроме жизнь лишена цвета. Все это диктуется настроением».*

В цвете увидела Мария работы, которые вскоре составили альбом «Пространство для творчества». Это серии «Музей», «В мастерской художника Игоря Гусева», «В мастерской Игоря Бучнева». Серия «Музей» складывалась несколько лет. Впервые к этой теме автор обратилась в 2005 году. Профессия реставратора открыла мир тихий и сложный, который учит думать и созерцать: *«Музей останавливает время, в его залах оно течет медленнее, чем обычно, а иногда совсем застывает».*

Музей полон загадок и мистики, и Мария Сахно в своих работах пытается представить зрителю «тайную жизнь» произведений искусства. Скульптуры оживают (!) под желтым светом ночных светильников; терракотовые фигуры зыбкими тенями ло-

жатся на золоченые драпировки музейного декора и плывут над забытыми эскизами, над столами реставраторов. «Ночные хозяева музея» отражаются в зеркалах сложными световыми модуляциями, отдыхают на старых креслах, слушают мелодии невидимых скрипачей, а к утру возвращаются на отведенное им место в качестве экспоната. Вы думаете, почему стареют экспонаты? От ночных прогулок.

И чудится, что застывает время,
входя в музейный тихий зал.
И, скидывая с плеч уставших бремя,
гадаем, чем так взволновал
покой безмолвных, странных статуй —
мистичный тайный карнавал…[*]

Интересный режиссерский прием автора воплотился в альбоме «Пространство для творчества», который стал неожиданным подарком зрителям по своей тонировке и цветовой гамме.

Контрастом альбому «Пространство для творчества» служит серия работ Марии «9 мая в деревне Василево». Также в цвете, но ярком, жизнеутверждающем, без всякого мистического флера. Мария Сахно родилась в деревне Василево Егорьевского района Московской области. И День рождения фотографа 11 мая!

«9 мая в деревне Василево» — подборка потрясающих кадров! Праздник как традиционное ритуальное действо: так надо и так должно быть. Движение «Бессмертный полк» — демонстрация жителей Василево всех возрастов. Внешний вид (дресс-код): белый верх, темный низ и обязательно с орденами, медалями за воинские и трудовые заслуги. Флаги освещены ярким солнцем, маршируют юнармейцы с фотографиями героев участников ВОВ, звучит «Прощание славянки». Конечный пункт марша — Мемориал братского захоронения павших в боях за освобождение Родины от фашизма; почетный караул школьников, митинг, военные песни в исполнении местного вокального коллектива (ясно дело, голосистого). Затем, как водится — угощение. Фотографии впечатляют посильнее парада на Красной площади. Удалась у автора Марии Сахно серия «9 мая в деревне Василево»!

Тоже можно сказать и о подборке работ «Межсезонье», на первый взгляд, скромных, будничных. Снимать не парадную Тверь

восемь лет назад Марии посоветовал петербургский фотограф Дмитрий Горячёв. Выставка собиралась постепенно, негативы «отлеживались», отсеивались, а готовые фотографии отправлялись на шкаф ждать своего часа. «*Микрорайон Южный одинаков всегда: лето или зима, осень, весна, снова зима. Больше двадцати лет я прожила в типичном микрорайоне, в таком, который есть в любом областном городе нашей страны. Еще не город, но уже и не деревня. Окраина, спальный район»*. В итоге сложилась коллекция из сорока отпечатков, есть монохром, есть и цвет. В них отразилась Тверь обыденная, не парадная, привычно тихая, спокойная, иной раз тревожная, как и бывает в межсезонье.

Фотографии этой подборки показывают обычные, характерные для каждого сезона виды жилого района: дома, ремонтные работы дорожников, снегопад, осенняя аллея, дождь, яркое солнце отражается в окнах пятиэтажек. Кто-то скажет, что слишком простые сюжеты! Но, как ни странно, именно эти работы были отмечены Государственной стипендией, что говорит об их глубоком философском наполнении, в которых живет и дышит наша эпоха.

Гражданская и творческая позиция фотохудожника Марии Сахно во всех ее работах достойна уважения: *«Снимая, я не стремилась к нарочито сложной стилистике. Была выбрана простота, почти топографическая и документальная, сквозь которую, надеюсь, зритель прочитает субъективный взгляд автора*».

* В статье использованы стихи петербургского поэта Екатерины Пономарёвой.

Биюнь Чжан

МАРИЯ БАШКИРЦЕВА — ГЕНИАЛЬНАЯ ТОСКА ПО НЕСБЫТОЧНОМУ

Ей даровал Бог слишком много!
И слишком мало — отпустил.
О, звездная дорога!
Лишь на холсты хватило сил[1]
«Это была единственная Роза в моей жизни,
чей путь я усыпал бы розами,
зная, что он будет так ярок и так короток!» —
сказал Ги де Мопассан после смерти Марии Башкирцевой.[2]

Девушка, почти ничего не успевшая по жизни, волновала души поэтов, художников, философов, мыслителей. Она незримо присутствует в русском «серебряном веке» и во французском экзистенциализме. Она обладала необычным талантом, ей была присуща драма не выраженности души, что вызывала непреодолимое притяжение современников. Мария Башкирцева оставила после себя дневник, немного картин, и гениальную тоску по несбыточному.

« — Вы должны считать себя счастливой, — убеждал ее педагог и друг Жюль Бастьен-Лепаж.

— Почему?

— Ни одна женщина не имела такого успеха в Салонах, да еще за такое короткое время».

Она оставила потомкам чуть более 150 картин и 200 рисунков. Известные сегодня ее картины такие, как: «Автопортрет» (1880), «В ателье Жульена» (1880), «Молодая женщина» (1881), «Зонтик от дождя» (1883), «Детская улыбка» (1883), «Осень» (1883), «Молодая девушка с букетом сирени», «Весна» (1884), «Встреча» (1884), «За книгой» — вызывали последние пять лет ее жизни широкую огласку во время очередного Парижского салона и после его окончания.

Именно Мария Башкирцева стала первой в мире женщиной художницей, чьи работы были представлены в Лувре. В Париже, в Люксембургском музее установлена статуя «Бессмертие» — красивый юноша держит свиток с именами художников, рано умерших, но заслуживших посмертную славу. Среди выбитых на нем имен есть только одно женское имя — Марии Башкирцевой.[3]

Про Марию Башкирцеву, к сожалению, почти не знают в России. Кое-что слышали, но что-то неясное, невразумительное, то ли художница, то ли писательница, то ли просто романтическая натура. Больше она известна как автор «Дневника», который она вела с юношеских лет до конца своей жизни, откровенно описывая события, мысли и чувства.

В юности матери Марии Башкирцевой один предсказатель-еврей наворожил: «Сын твой будет, как все люди, а вот дочка — будет звездой»[4]

Мария Башкирцева родилась 24 ноября 1858 года в селе Гавронцы под Полтавой. Отец Марии, Константин Башкирцев, был предводителем уездного дворянства, а мать, Мария Бабанина, происходила из старинного дворянского рода, основали который, как гласило семейное предание, еще татарские князья.

Но брак оказался недолгим, родители развелись. В мае 1870 г. мать увезла Марию в Ниццу. На родину, погостить у отца, которого она к тому времени почти забудет, Мария вернется лишь в 1876 г., а также посетит в Диканском имении статского советника, князя Сергея Викторовича Кочубея. В Диканьке ее поразит увиденное: «По красоте сада, парка, строений Диканька соперничает с виллами Боргезе и Дориа в Риме… И это в Малороссии! Очень жаль, что мир и понятия не имеет о существовании этого места»[5].

Мария росла в богатстве, она часто болела, и ее здоровье очень мешало ей получать образование. Но она страстно хотела учится и относилась к учебе очень серьезно. Она сама в тринадцать лет составила список предметов, которые хотела освоить, выбрала учителей. Вот ее запись в дневнике: «Наконец-то я примусь за работу!» После чего определяет занятия: «Целый день составляла расписание занятий. Закончу только завтра. Высчитала: по 9 часов ежедневно. Боже, дай мне сил и настойчивости в уроках!» Директор лицея, когда ему принесли этот список, воскликнул: «Сколько лет этой девочке, которая не только хочет учится всем этим предметам, но и сама составила такую программу?!»

Она многого добивается. Изучает историю и физику, овладевает несколькими языками, в том числе латинским и древнегреческим, осваивает игру на нескольких инструментах (арфе, гитаре, цитре, мандолине, органе, и рояле). Ее чтение включает таких авторов, как Тит Ливий, Данте, Шекспир, а также современников —

Мопассана, Золя, Тургенева, Толстого. Ей прочили будущее оперной дивы, у нее был прекрасный голос, редкое по красоте меццо-сопрано. Вот, что она пишет:

«Какое удовольствие хорошо петь! Сознаешь себя всемогущей, сознаешь себя царицей! Чувствуешь себя счастливой благодаря своему собственному достоинству. Это не та гордость, которую дает золото или титул. Становишься более чем женщиной, чувствуешь себя бессмертной. Отрываешься от земли и несешься в небо! И все эти люди, которые следят за движением ваших губ, которые слушают ваше пение, как божественный голос, которые наэлектризированы, взволнованы, восхищены!.. Вы владеете всеми ими!»[6]

Но Мария серьезно заболевает — ларингит, который дает осложнение. Доктора запрещают ей петь. Она теряет голос и в 18 лет начинает глохнуть. Еще есть надежда, что все обойдется, но врачи обнаруживают чахотку. Лекарств от туберкулеза тогда не было, и диагноз звучал приговором. Мария не сдается, голос безвозвратно утрачен. Она решает стать художницей, в возрасте 19 лет поступает в частную Академию живописи в Париже.

Живописи Мария училась у художника Родольфо Жюлиана, его курс, рассчитанный на 7 лет, прошла за два года.

Ей прочат великое будущее, отмечая ее талант и трудолюбие. Уже через несколько месяцев занятий все отмечают ее успехи, ее работы берут разнообразные награды. Всего через 11 месяцев занятий все отмечают ее успехи, ее работы берут разнообразные награды. Всего через 11 месяцев жюри Салона присуждает ее картине Золотую медаль. Несмотря на запреты нагрузок, она работает по 12–14 часов каждый день. Но даже через пять лет упорного, каждодневного, немыслимого, беспощадного труда, сопровождающегося восхищением и признанием, она не перестает сомневаться в себе: «Не считаю еще себя вправе сказать "мое искусство": чтобы говорить об искусстве (о своих стремлениях в этой области), нужно что-то из себя представить».

Но что бы она про себя ни думала и ни говорила, результаты, которых она добивалась в невероятно короткие сроки, изумляли профессоров и маститых художников. Доходило даже до того, что некоторые критики и вовсе подозревали, что картины Башкирцевой — мистификация, а их подлинными авторами являются известные художники. Особенно трудно было поверить, что жизнь

парижского дна, «поэзию стоптанных башмаков и разорванных блуз», как написала о работах Башкирцевой одна французская газета, так достоверно передает на своих полотнах миловидная девушка, которая никогда не знала нужды.[7]

Поиск достойного собеседника нашел выражение в ее переписке с Мопассаном. «Я проснулась в одно прекрасное утро, — записывает Мария в "Дневнике", — с желанием побудить настоящего знатока оценить по достоинству все то красивое и умное, что я могу сказать. Я искала и остановила свой выбор на нем»[8].

Мопассану было адресовано шесть писем, подписанных различными вымышленными именами. Каждое из писем написано в отличном от других стиле, что даже такой мастер, как Мопассан, поддался этой литературной мистификации. Так, в одном из писем он высказывает подозрение, что ему пишет не юная женщина, какой она отрекомендовалась, но старый университетский преподаватель, в другой предполагает, что его корреспондент — дама легкого поведения. При ее жизни он так и не узнал, с кем переписывался в действительности.

Мария Башкирцева была необыкновенной, иначе быстро бы исчезла из памяти современников и потомков. «В эту минуту вошла мадемуазель Мари, — писал известный французский критик Франсуа Коппе, оставивший описание образа Башкирцевой в расцвете ее таланта. — Я видел ее только раз, я видел ее в течение какого-нибудь часа и никогда не забуду ее. В свои 23 года она казалась гораздо моложе, небольшого роста, при изящном сложении, лицо круглое, безупречной правильности: золотистые волосы, темные глаза, светящиеся мыслью, горящие желанием все видеть и все знать, губы, выражавшие одновременно твердость, доброту и мечтательность, вздрагивающие ноздри дикой лошади. Мадемуазель Башкирцева производила с первого взгляда впечатление необычайное… воли, прячущейся за нежностью, скрытой энергии и грации. Все обличало в этой очаровательной девушке высший ум. Под этой женской прелестью чувствовалась железная, чисто мужская сила. На мои поздравления она отвечала мне мелодичным, приятным голосом, без всякой ложной скромности признаваясь в своих горделивых замыслах...»[9]

Как уже было сказано выше, с юношества и до самой смерти Мария Башкирцева вела дневник, куда с поразительной откровен-

ностью заносила все события своей жизни, свои мысли и чувства. «Я говорю все, все, все», — писала она, предназначая дневник для печати. Он был написан талантливо и предельно откровенно, подобных ему произведений почти нет в истории литературы. Может быть, поэтому дневник вызывал как восторженные отклики, так и яростную критику.

«Дневник Марии Башкирцевой» впервые был опубликован во Франции в 1887 г., а в 1893 г., выдержав уже несколько изданий на французском языке, вышел в свет и в России.

Споры о литературной ценности дневника не утихали в прошлом, нет единого мнения и сейчас. Лев Толстой назвал дневник «искусственным», Чехов, посчитал его «чепухой», а Валерий Брюсов в дневнике «найдет себя». Он запечатлел образ женщины-художницы, стремившейся к счастью, свободе и творчеству, имевший для этого, казалось бы, все возможности, но так и не успевшей реализовать себя, ее дневник пропитан гениальной тоской по несбыточному. «Жизнь коротка, нужно смеяться, сколько можешь. Слез не избежать, они сами приходят. Есть горести, которых нельзя отвратить: это смерть и разлука, хотя даже последняя не лишена приятности, пока есть надежда на свидание. Но портить себе жизнь мелочами — никогда!»[10]

Иногда она высказывается резко, сухо, поражая зрелостью суждений, и иногда пишет с юношеским пафосом, временами по-детски простодушно, но каждый раз — бросая вызов времени, болезни, обществу и самой смерти.

Каждая строчка дневника свидетельствует, что автор, прежде всего — художник. Тонкие, проникновенные зарисовки природы, ее настроений, великолепные, будто вылепленные рукой скульптора, портреты людей. Даже к своему внешнему облику Мария относится как к художественному произведению: «Мой наряд и прическа сильно изменили меня. Я походила на картину».

После того, как Мария началась заниматься живописью, она записывает в дневнике: «Я хочу от всего отказаться ради живописи. — Надо твердо помнить это, и в этом будет вся жизнь»[11].

У нее было чуткое сердце, отзывавшееся и на красоту, и на страдание. Башкирцева занималась благотворительностью, и сочувствия бедным людям проявлялось в выборе главных тем ее картин. Это дети окраин Парижа, школьники, бедняки с улицы, судьбу

которых она так правдиво и убедительно смогла передать средствами живописи.

Особенно ярко это проявилось в картинке — «Митинг». Именно за этой картиной многие никак не хотели признать авторство Башкирцевой. Мария писала в дневнике: «Шесть лет, лучших шесть лет моей жизни я работаю как каторжник; не вижу никого, ничем не пользуюсь в жизни. Через шесть лет я создаю хорошую вещь, и еще смеют говорить, что мне помогли! Награда за такие труды обращается в ужасную клевету!»[12]

Когда зритель смотрит на картину «Митинг», невольно возникают в памяти слова Марии: «Я рождена скульптором, я люблю форму до обожания. Никогда краски не могут обладать таким могуществом, как форма, хотя я и от красок без ума. Но форма! Прекрасное движение, прекрасная поза! Вы поворачиваете — силуэт меняется, сохраняя все свое значение!»

Среди наиболее известных картин Башкирцевой — «Дождевой зонтик», «Три улыбки», «Осень», все относится к 1883 г., сейчас хранятся в Государственном Русском Музее в Санкт-Петербурге. В манере исполнения этих картин очень ощутимо влияние ее любимого педагога — французского художника Жюль Бастьен-Лепажа, но выбор сюжетов и мотивов изображения демонстрирует индивидуальность художницы. Жюль Бастьен-Лепаж был одним из ее наставников, когда Мария занималась в академии Р. Жюльена. Между ними возникла дружба. В 36 лет у Лепажа обнаружили рак желудка. Не имея больше сил, не успевая многое закончить из собственных творческих замыслов, несмотря на категорические запреты врача Мария заботилась о своем тяжелобольном педагоге, вероятно, единственном друге Жюле Бастьен-Лепаже. Теплой осенью 1884 года двумя экипажами они отправились греться на солнце в Булонский лес. Потом, почти молча, вдвоем смаковать горячий шоколад.[13]

Тем временем им обоим прислуга обкладывала грелками замерзшие ноги. Но эти двое больше ни на что в жизни не надеялись. Они знали, что умирают: ему врачи дали максимум год, ей — чуть больше. Уже прикованная к постели, она работала над картиной «Весна» («На бульваре в предместье Парижа»). Работа осталась незавершенной. Мария Башкирцева умерла 31 октября 1884 года.

В газете Фигаро был опубликован некролог: «Извещаем о кончине одной девушки, которая прославилась некоторыми художествен-

ными успехами… Мадемуазель Башкирцева скончалась. В последнем Салоне она выставила картину, которая привлекла внимание многих, — «Митинг». У нее было не менее 200000 франков дохода. Она собиралась выйти замуж, но жених ее исчез. Вследствие его исчезновения, она с глубоко раненой душой постаралась прославится своим талантом. Она простудилась в одно прекрасное утро, когда рисовала во дворе. Она умирала в течении 2-х недель и испустила последний вздох свой, когда ее тетя собрала 2 миллиона, чтобы построить ей дивный особняк-ателье».

Типичные слова для своего века. «Одна девушка» пожелала стать великой художницей в годы, когда живопись была сугубо мужским занятием, как и многие другие профессии, и женщин не пускали дальше порога мужского клуба. Но она стала самобытной, яркой художницей, которой была присуща гениальная тоска по несбыточному.

Русская поэтесса и переводчик, обладательница престижной «Пушкинской премии», Ольга Чюмина посвятила памяти Башкирцевой сонет, в котором описаны картины, виденные поэтессой в мастерской художницы в Париже:

От мелких драм из жизни бедняков,
записанных и схваченных с натуры,
где все живет: и лица, и фигуры,
и говорит красноречивей слов,
до чудных сцен евангельских преданий
иль эпопеи Рима роковой и Греции:
весь цикл ее созданий —
все истиной проникнуто одной.
«Святые жены», «Цезарь», «Навзикая»…
Повсюду мысль, везде душа живая.[14]

О Башкирцевой написано несколько романов. Свой первый сборник стихов «Вечерний альбом» Марина Цветаева посвятила «Светлой памяти Марии Башкирцевой». «…Марию Башкирцеву я люблю безумно, безумной любовью. Я целые два года жила тоской о ней. Она для меня так же жива, как я сама», — признавалась Марина Цветаева и считала, что правда о Башкирцевой — это миф о Нарциссе. Среди увлечений юной Марины рано умершая худож-

ница занимала особое место. Ей поэтесса посвятила стихотворение «Встреча», а дневником Башкирцевой зачитывалась.

«С той девушкой у темного окна
- Виденьем рая в сутолке вокзальной -
Не раз встречалась я в долинах сна.
Но почему была она печальной?
Чего искал прозрачный силуэт?
Быть может ей — и в небе счастья нет?..»[15]

Цветаева настолько была увлечена Башкирцевой, что ей удалось отыскать адрес ее матери и переписываться с ней в течение нескольких месяцев. Что привлекало Цветаеву в личности Башкирцевой? Возможно, по-юношески эгоцентричная любовь к себе, «вознесение до пафоса», представление и мире, как об огромной сцене и об окружении как о декорации, ощущение своей исключительности, желание одерживать победы и покорять… а, может быть, все та же гениальная тоска по несбыточному.

После ее смерти некоторые из ее работ практически сразу же были приобретены французским правительством для национальных музеев. Ее картины хранятся в музее Орсе Люксембургском дворце в галереях Ниццы, Вены, Афин, Амстердама, в музеях Украины, в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге, в Третьяковской галерее в Москве. Они выставлены рядом с работами таких корифеев, как Моне, Ренуар, Мане, Дега, Сезанна, Сислея, Гогена, Ван Гога и многих других великих художников своего века.

Но у большей части ее работ оказалась трагическая судьба. В 1908 году мать Марии Башкирцевой передала в музей Александра III большую коллекцию работ дочери (141 работу: картины, рисунки, эскизы, пастели, скульптурные этюды), чтобы сделать их доступными для зрителей и сохранить память о дочери. В 1930 году из Русского музея (бывш. Музей Александра III) в Днепропетровский музей было передано две картины Башкирцевой, в 1932 году по запросу Наркомпроса УССР на Украину передали еще 127 ее работ. К тому же несколько картин было отправлено в 1929 году в Красноярск. В русском музее осталось всего восемь живописных полотен и 13 рисунков Марии Башкирцевой.

Во время Отечественной войны при эвакуации Харьковской картинной галереи бесследно провали 66 полотен Башкирцевой,

многие работы погибли при бомбардировке Гайворонцев. Сегодня в музеях Украины есть только три ее картины: в музеях Харькова, Днепропетровска и Сум.

Оригинальные работы Башкирцевой ныне являются редкостью, так как большая их часть утрачена. В наши дни Мария Башкирцева включена в международный рейтинг художников, формирующих мировое художественное наследие. Она мечтала о бессмертии, но скончалась в юном возрасте.

Сто лет назад на открытках с ее портретом печатали самую известную мысль: «Искусство возвышает душу даже самых скромных из своих служителей, так что всякий имеет в себе нечто особенное сравнительно с людьми, не принадлежащими к этому высокому братству». Феномен ее очарования еще долго будет вызывать споры и, по-видимому, так никогда до конца и не будет познан. Действительно, девушка, почти ничего не успевшая в жизни сделать, оставила потомкам всего лишь юношеский дневник, несколько картин, и гениальную тоску по несбыточному.

Примечания

---

[1] М. Цветаева (из сборника «Вечерний альбом»)
[2] А. Александров. Подлинная жизнь мадемуазель Башкирцевой. — М.: «Захаров», 2003. — 230 с.
[3] Герро. Мария Башкирцева: Критико-библиогр. очерк. — М.: тип. А. Победимовой, 1905. — С. 11–40 с.
[4] Таглина О.В. «Мария Башкирцева» 2009 г.
[5] Мария Башкирцева. Дневник. — М.: «Захаров», 2003. — 688 с.
[6] Мария Башкирцева. Дневник. — М.: «Захаров», 2003. — 688 с.
[7] А. Александров. Подлинная жизнь мадемуазель Башкирцевой. — М.: «Захаров», 2003. — 230 с.
[8] Мария Башкирцева. Дневник. — М.: «Захаров», 2003. — 688 с.
[9] Франсуа Коппе. О Марии Башкирцевой. Лазурь: литературно-художественный и критико-публицистический альманах (1989).
[10] Мария Башкирцева. Дневник. — М.: «Захаров», 2003. — 688 с.
[11] Мария Башкирцева. Дневник. — М.: «Захаров», 2003. — 688 с.
[12] Мария Башкирцева. Дневник. — М.: «Захаров», 2003. — 688 с.
[13] А. Александров. Подлинная жизнь мадемуазель Башкирцевой. — М.: «Захаров», 2003. — 230 с.

[14] О. Н. Чюмина Стихотворения 1892–1897 (в 1899 году удостоены почетного отзыва Пушкинской премии Императорской Академии Наук) СПб., 1897, 1900

[15] Е. Л. Лаврова. Слово о Марине Цветаевой. — Горловка, 2010. — 398 с.

II

Дмитрий Любин

БАТАЛЬНАЯ КАРТИНА КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ. КАРТИНА А. Е. КОЦЕБУ «ГЕНЕРАЛ СКОБЕЛЕВ В БОЮ» ИЗ СОБРАНИЯ РЯЗАНСКОГО ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

В собрании Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника находится картина крупнейшего русского баталиста середины XIX века Александра Евстафьевича Коцебу (1815–1889) «Генерал Скобелев в бою» (Инв. № Ж-212). Эта довольно большая (164х253 см) и представительная работа принадлежит раннему периоду творчества художника. Она выполнена им в годы обучения в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге, которую Коцебу завершил с большой золотой медалью в 1844 г. После окончания обучения мастер на протяжении всей своей жизни был занят исполнение заказов императоров Николая I и Александра II для экспозиции Залов баталической живописи в Зимнем дворце в Санкт-Петербурге. Неудивительно, что подавляющее большинство его картин, созданных после 1844 г., находится в настоящее время в собрании Государственного Эрмитажа, а также в собраниях Государственного Русского музея и Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи. Ранние же картины Коцебу хранятся в Музее-панораме «Бородинская битва» («Сражение при Лёвенберге», 1840), Государственном Историческом музее («Взятие Брест-Литовска в 1812 году», 1840), Бородинском военно-историческом музее-заповеднике («Лейб-гвардии Измайловский полк в Бородинском сражении 26 августа 1812 года», 1842), Государственном Эрмитаже («Сражение при Кульме 17 августа 1813 года (Лейб-гвардии Преображенский полк в сражении при Кульме), 1843»). Местонахождение еще нескольких произведе-

ний, в том числе «Сражения при Кулевче» (1843) и «Взятия Варшавы» (1844), за которые художник получил соответственно малую и большую золотую медаль и выданных из Государственного Эрмитажа в 1920-х годах, определить, к сожалению, пока не удалось.

Напомним в двух словах обстоятельства обучения Коцебу в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. В 1837 г. он начал обучение в классе профессора А.И. Зауервейда, избрав своей специальностью батальную живопись. Его карьере живописца предшествовала военная служба. Окончив 2-й Кадетский корпус, он прослужил в Лейб-гвардии Литовском полку два с лишним года, с конца 1834-го по начало 1837-го. В 1837 году Коцебу подал прошение и был зачислен в Академию художеств вольноприходящим учеником. Художественные способности Александра были оценены высоко и отмечены бриллиантовым перстнем из Кабинета Е. И. В. (1838), и медалями (малой серебряной в 1839 г., большой серебряной в 1840-м, малой золотой в 1843-м и большой золотой — в 1844 г.). Впоследствии творчество Коцебу обрело европейскую известность, чему служат доказательством отличные отзывы в прессе (главным образом, немецкой), золотая медаль Всемирной выставки в Париже (1867) и бронзовая — Всемирной выставки в Вене (1873).

Картина из собрания Рязанского музея-заповедника представляет большой интерес, так как она свидетельствует, с одной стороны, о несомненном мастерстве художника, а с другой — о подвигах Рязанского пехотного полка и его прославленного командира. Ныне картина называется «Генерал Скобелев в бою». Архивные документы позволили уточнить обстоятельства создания этой работы и ее точное название, а дальнейшие исследования — разъяснить сюжет этого интереснейшего произведения и его судьбу за почти сто восемьдесят лет, прошедшие со времени его создания.

Картина была создана в 1842 г. и представлена на выставке, прошедшей осенью того же года в залах Академии художеств. На академической выставке 1842 года Коцебу представил две работы. Первая — «Лейб-гвардии Измайловский полк...», была создана по заданной Советом программе, вторую же художник выполнил вне программы. В «Указателе художественных произведений…» эта вторая картина названа «Полковник Скобелев в сражении при Реймсе в 1814 году спасает раненого генерала Сен-При»[1]. В описании выставки, составленном П. П. Каменским, она названа иначе —

«Подвиг полковника Скобелева под Реймсом и спасение раненного генерала Сен-При»[2]. Расхождения в названии не меняют сути картины — изображен известный эпизод кампании 1814 года, в ходе которой русские войска вместе с союзниками вели войну с Наполеоном на территории Франции. С течением времени (вероятнее всего, уже в первые послереволюционные годы — а картина поступила в музей в 1922 г.) название существенно изменилось и утратило прежнюю конкретность. На подрамнике картины можно видеть и другие варианты названия: «Скобелев под Минском» и «Скобелев принимает командование». Оба они не точны: в первом неверно указано место сражения, второе искажает суть изображенной сцены.

Какой же именно эпизод кампании 1814 г. изобразил Коцебу? Так же, как и многие другие ранние картины художника, это его произведение связано с событиями войн с Наполеоном. Но в отличие от «Лёвенберга» и «Бородина», иллюстрирующих славные страницы русской военной истории, сюжет этой картины восходит к событиям сражения при Реймсе, в котором император французов разгромил русско-прусский отряд под командованием генерал-лейтенанта графа Э.Ф. Сен-При (1776–1814). Сражение состоялось 13 марта 1814 года (1-го марта по старому стилю). Накануне Сен-При, которому было поручено силами своего отряда охранять линию сообщений между Силезской армией Блюхера и Главной — Шварценберга, взял штурмом Реймс (незадолго до того занятый русскими и затем отбитый французами), имевший важное значение в стратегическом отношении: город находился примерно на середине коммуникационной линии. С отрядом в 13-14 тысяч человек (из них около 10 000 русских и около 4 000 пруссаков), Сен-При выбил из Реймса французский гарнизон, взял до 2 500 пленных и несколько орудий. За взятие города Александр I пожаловал Сен-При орден Св. Георгия 2-й степени.

Примерно в те же дни Наполеон, в ходе кампании 1814 года одержавший несколько ярких побед над союзниками, сам потерпел тяжелое поражение в сражении с армией Блюхера при Лаоне (9–10 марта). Прусский фельдмаршал не преследовал его, и император, отступив к Суассону, дождался необходимых подкреплений. Полагая вначале дать войскам отдых, Наполеон, узнав о занятии Реймса, принял решение вернуть город: победа была необходима его армии прежде всего для поднятия боевого духа. Стремитель-

ным маршем он преодолел около шестидесяти километров и, достигнув Реймса, неожиданно атаковал отряд Сен-При силами 30 тысяч человек. Вначале в дело вступил авангард под командованием маршала О. Мармона, прибывший за несколько часов до основных сил. Русские и прусские войска, получившие отдых после торжественного молебствия по случаю взятия города, были застигнуты врасплох. Сен-При полагал, что Наполеон направит свои полки вновь против Блюхера или Шварценберга — что, собственно, император и думал сделать изначально, и не принял необходимых мер предосторожности — эта непредусмотрительность стоила войска поражения, а генералу самой жизни. Еще до полудня французский авангард пленил несколько прусских батальонов, располагавшихся в деревнях за городом. Сен-При, которому доложили о нападении на пруссаков, сперва не оценил серьезности своего положения: сложно было ожидать появления противника вскоре после того, как ему было нанесено поражение под Лаоном. Однако, услышав выстрелы неприятельской артиллерии, он отдал необходимые распоряжения по организации обороны на высотах у Сен-Женевьев, а Мармон получил от Бонапарта распоряжение дожидаться главных сил под его командованием. Около четырех часов дня Наполеон подошел.

Сен-При принял решение встретить неприятеля на подступах к городу. Он перевел свои войска за реку Вель и расположил их перед Реймсом, перекрыв Суассонскую дорогу. Правый фланг позиции находился у местечка Тенкё, левый — у Бас-Мюйр. Два прусских батальона были отправлены охранять переправу выше по реке. 1-й егерский полк охранял переправу ниже, у с. Брис. Основываясь на показаниях пленных, генерал полагал, что перед ним лишь уступавший отряду числом корпус Мармона, которого он рассчитывал одолеть, и вновь поступил самонадеянно и не предусмотрел возможности отступления: «Ретирады не будет!», — отвечал он на вопрос одного из полковых командиров[3]. Даже узнав, что при войсках находится сам Наполеон, генерал отвечал, что император не сможет переступить 14 000 человек. Лишь уже во время атаки французов, большая часть которых оставалась до поры скрытой ландшафтом, он увидел «великое превосходство неприятеля в числе»[4] и приказал отступать. Большая часть войск должна была вернуться за реку и укрепиться в Реймсе или позади него. 1-й батальон Рязанского пехотного полка оставался прикрывать отступление.

Едва отдав эти распоряжения, Сен-При был тяжело ранен ядром (по разным данным в плечо и грудь или же в ногу). В связи с ранением командующего отряд на время остался фактически без командования: его должен был принять следующий за Сен-При по старшинству генерал-лейтенант И. Д. Панчулидзев, который находился в городе. Генерал-майор Г. А. Эммануэль, отдав необходимые распоряжения, отправился на поиски Панчулидзева. Отыскав его, он обнаружил, что генерал болен и не в состоянии руководить войсками и только тогда сам возглавил оборону. Французы тем временем стремительно атаковали. Пруссаки, отправленные охранять переправу, попали в окружение и сложили оружие. Первая линия отступала. Прусский ландвер и артиллеристы, бросив орудия, бежали к реке. Рязанцы и союзная кавалерия с боем отходили с позиции. В рядах рязанцев находился раненый Сен-При, которого они вынесли с поля боя. Отразив атаку французской кавалерии, перекрывшей было путь к отступлению, первый батальон Рязанского полка перешел Вель. В дальнейшем часть русских войск под командой Эммануэля отступила от Реймса по направлению к Берри-о-Бак, другая часть, которую возглавил генерал-майор Бистром, до глубокой ночи оборонялась в городе, удерживая его «до последней крайности». В числе этих войск был и Рязанский пехотный полк[5]. Узнав о приближении новых сил противника, грозивших окружить его войска, Бистром покинул Реймс, где, впрочем, оставались двести добровольцев из разных полков под командованием унтер-офицера: они должны были обороняться и задержать на какое-то время французов. Этих храбрых солдат уже глубокой ночью заставил отступить приказ, привезенный адъютантом генерала Эммануэля. Общие потери союзников в сражении составили около двух с половиной тысяч пруссаков и семьсот русских, более десяти орудий; потери Наполеона значительно меньше. Впоследствии русско-прусский отряд соединился с Силезской армией фельдмаршала Блюхера. Генерал Сен-При, все же попавший в плен, был прооперирован французскими докторами, но спустя несколько дней умер от заражения. Надо сказать, что Наполеон особенно отметил гибель Сен-При — француза на русской службе и убежденного роялиста — а значит, предателя. В официальных известиях о победе приводились такие слова императора: «та самая легкая батарея, которая поразила генерала Моро[6] под Дрезденом, нанесла

смертельную рану Сен-Приесту, пришедшему с Татарами разорять нашу прекрасную страну»[7].

Картина Коцебу посвящена действиям первого батальона Рязанского пехотного полка под натиском французских войск в первой части боя. Какие же источники оказались в распоряжении молодого художника? Можно с уверенностью утверждать, что главным из них были воспоминания о сражении самого генерала И. Н. Скобелева, опубликованные в журнале «Славянин» в 1828 году под названием «Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года»[8]. В своем послании, предваряющем основной текст, издатель А. Ф. Воейков вслед за Скобелевым существенно приукрасил соотношение сил сражавшихся, указав, что русскому корпусу в 14 тыс. человек противостоял Наполеон с 70 тысячами войска. Воспоминания генерала, обладавшего определенными литературными способностями, написаны ярким, образным языком. В них не только приведены подробности происходившего на поле перед Реймсом, но и прекрасно передана атмосфера сражения. Рассказ Скобелева, несомненно, оказал большую помощь Коцебу в работе над картиной и позволил художнику создать произведение гораздо более живое, искреннее, чем написанный по программе «Лейб-гвардии Измайловский полк при Бородино».

Говоря о часах, предшествовавших бою, Скобелев сообщает, что в 8 часов утра 1-го (13-го по новому стилю) марта русские войска построились в поле на молебствие, и после него разошлись по квартирам, получив отдых. Рязанский полк должен был заступать в тот день в караул, и расположился на площади перед Реймсским собором. Смена караула, однако, долго не происходила — необходимо было определить число постов, командующий корпусом Сен-При слушал литургию в соборе, мэр города готовил праздничный обед и т. д. «Офицерам и нижним чинам положили двойную порцию; мы надеялись провести время приятно и весело, но вышло иначе»[9], — вспоминал генерал. В половине двенадцатого на площадь влетел прусский солдат на лошади, объявивший о нападении французов на прусские батальоны, которые были частью изрублены, частью сдались. Скобелев доложил об этом Сен-При, но получил ответ, что скорее всего, это какой-то партизанский отряд французов и причин для серьезного беспокойства нет. Спустя несколько минут еще один гонец донес, что французы находятся уже вблизи городских стен. Скобелев вывел 1-й и 3-й батальоны навстречу не-

приятелю — нескольким тысячам кавалерии, преследовавшей бежавших пруссаков. Отразив атаку и выставив стрелков у находившейся неподалеку у дороги ветряной мельницы, полковник отправил донесение графу Сен-При о значительных силах противника в виду города: «5 т. кавалерии и две действующие пушки... должны предводителем своим иметь не партизана»[10]. Узнав о такой силе появившегося невесть откуда противника, командующий корпусом прибыл на поле и расставил войска для отражения атаки. Она последовала через несколько часов, после подхода Наполеона с основными силами.

В своем рассказе генерал Скобелев указывает расположение своего полка: «первому батальону вверенного мне полка приказано занять мызу (деревню или фабричное строение: верно сказать не могу) в двух верстах от города у самой реке Весле *(sic!)* лежавшую, а третий... остался в резерве у форштата»[11]. Мыза эта, как следует из других, более поздних, описаний сражения[12] и его плана, называлась Тенкё. 1-й батальон рязанцев, таким образом, находился на правом фланге русской позиции, примыкая флангом к реке Вель. От Реймса батальон отделяло две версты — расстояние, оказавшееся опасно большим в условиях последовавшего вскоре отступления, которое вернее было бы назвать бегством. Сен-При, объезжая позицию, повелел рязанцам не сдавать Тенкё: «Я уверен, Скобелев, что пункт, батальоном твоим занятый, как важнейший в нашей позиции, отдашь ты не прежде, чем я Реймс»[13]. И дополнил приказание словами о том, что если и пришлось бы отступать — то только на небо, но «ретирады не будет». С этими словами командующий русским отрядом отправился объезжать другие части.

Спустя несколько минут французские батареи, выступив из леса, где они были, «открыли совершенный ад», а кавалерия повела атаку на левый фланг. Скобелев, а за ним и историки, писали о том, что натиск французов был исключительно стремительным и мощным, и войска были смяты в считанные минуты и в беспорядке стали отступать к мосту через Вель — единственной переправе, ведущей в город. К батальону Скобелева примкнули 160 стрелков, спасшихся благодаря этому от удара кавалерии. «Все вдруг изменилось: войска наши были немедленно сбиты, артиллерия в ретираде через форштат брошена, все мчалось назад..., и менее нежели в пятнадцать минут кроме меня с баталионом Рязанского полка

и спасшихся стрелков, войск наших перед городом решительно не оставалось. Опасность была очевидна; путь к спасению моему лежал единственно через форштат, занятый уже неприятелем»[14].

Лишившись какой бы то ни было поддержки других войск, Скобелев должен был отступать, чтобы спасти своих людей от неминуемой гибели. «Пехоты против меня не было, надлежало обороняться от конницы... Став в каре, не успел я сделать нужных приказаний, касательно успешного заряжания ружей стрелками, нарочно для сего внутрь каре поставленными, как грозный строй кавалерии понесся на меня в атаку... Выждав французов на верную дистанцию, попотчевал я их не спешным, но верным и цельным батальным огнем». Многие всадники были убиты, и волна кавалерийской атаки откатилась. Тотчас батальон скорым шагом двинулся к форштату. Французы предсказуемо в таких случаях использовали артиллерию открыли по рязанцам огонь: «Четыре орудия неприятельской конной артиллерии, пропустя кавалерию, дали по мне залп картечью, чем хотя и не мог быть я остановлен, но неминуемо был бы сокрушен, если бы, по влиянию свыше, не решались они на новые атаки, которые после первой были для меня, так сказать, игрушкою. Я отразил другую и третью; картечи, однакож, нанесли мне урон: более 50 чел. моих сослуживцев поли с честью, а форштат от меня был не ближе версты»[15].

Видя, что батальон отрезан от Реймса, некоторые офицеры «со всевозможною деликатностию» предложили Скобелеву рассмотреть возможность сдаться в плен и благодаря этому сохранить жизнь солдатам. От такого исхода спасло неожиданное появление Сен-При. Скобелев писал: «Сердце мое не могло быть с сим согласно, но приговор осьми сот человек к очевидной смерти казался мне жестоким и даже несправедливым. Тяжкая печаль упала на мое сердце, и я, признаюсь, начал уже колебаться, как Л. Г. Семеновского полка поручик Волков с донским казачьим офицером, на солдатской шинели примчали ко мне смертельно раненого графа Сен-Приеста... "Спасите честь мою, любезный Скобелев, сказал мне граф, не хочу скрывать от Вас, что в случае моего плена она в опасности; смерть же презирать если б не умел я прежде, то выучился бы у храбрых Ваших рязанцев"... "Ваше Сиятельство, отвечал я,… клянусь за себя и за всех моих товарищей, что священная для нас особа Ваша будет только тогда во власти неприятеля, когда

последний из нас, решившихся пролить за Вас всю кровь свою, падет со славою, какую предоставляет нам Божий промысел и наша обязанность!". "Повторите клятву мою, друзья!", сказал я, обращаясь к моим сотоварищам, "пошлем купно теплые молитвы к Господу Сил, да явит Он над нами новый опыт неисчислимых Своих милостей к верноподданным царя русского, да прольет Он в грудь нашу новые силы, новое мужество, и да поставит дух и мысль нашу выше всех окружающих нас бедствий! До сего мы показали, как русские дерутся, теперь покажем, как умирают!". Кивера с голов слетели, все перекрестились, воскликнули "клянемся"»[16]. Отражая новые кавалерийские атаки, батальон приблизился к предместью Реймса, уже штурмуемому французами. Перестроившись, рязанцы — «грозная горсть десницею Всевышнего предводимых москвичей» — ударили в штыки с тыла на противника, и, поддержанные огнем 3-го батальона своего же полка со стен, прорвались к своим. Неприятель бежал, «бросив свои пушки в соседстве с нашими». В течение часа еще оба батальона прикрывали отход остальных сил, а под покровом темноты и сами покинули город, в который уже вошли французы[17]. К утру рязанцы соединились с войсками генерала Йорка, командовавшего авангардом Силезской армии Блюхера.

Примечателен эпизод, который случился утром после боя. Получив от прусского генерала приказания, Скобелев вернулся к своим батальонам. «На колени, друзья, были первые слова мои, прежде всего возблагодарим Бога, милосердие свое нам явившего. Кто прожил первое марта, тот перестал принадлежать себе, но обратился в неотъемлемую собственность Провидения»[18]. После этого Скобелев, из-за отсутствия священника, сам прочел молитву. Потери рязанцев в бою составили 33 человека убитыми и пропавшими без вести. После сражения император Александр I наградил Скобелева орденом Св. Георгия 4-й степени, повысил в звании нескольких офицеров, а двух фельдфебелей произвел в офицерский чин. Весь полк в ознаменование мужества, получил коллективную награду — знаки «За отличие» на кивера.

А. И. Михайловский-Данилевский, чей опубликованный в 1836 году двухтомный труд «Описание похода во Францию в 1814 году», также мог послужить для художника важным источником при работе над картиной, так описывает действия Рязанского полка под командованием полковника Скобелева в этом бою. «Войска были сбиты

и бросились к предместью чрез единственный находившийся тут мост на крутых берегах Веля. По причине тесноты на мосту и в улицах колонны на каждом шагу мешали одна другой и искали спасения. Менее, нежели в четверть часа, все было смято. Такой беспорядок должен бы был повлечь корпус в погибель, если бы у самого дефилея не случился батальон Рязанского пехотного полка, которого начальник, полковник Скобелев, сохраняя присутствие духа, устоял один против неудержимого почти стремления неприятелей. Посреди неописанного смятения он свернулся в каре и отражал налетавшую на него три раза громаду конницы, чем дал время орудиям и обозам войти в город. Наконец туда же пробился на штыках и этот батальон вместе с раненым графом Сен-При, которого во время происшедшей суматохи привезли в каре. Перед мостом, где дрались рязанцы, распоряжался генерал Эммануэль. В минуту величайшей опасности он закричал им: «От вас зависит спасение корпуса!»[19].

Официальный военный историк, Михайловский-Данилевский несколько иначе представил действия 1-го батальона Рязанского полка. Генерал сгладил впечатление от проигранного сражения, сделав акцент на прикрытии рязанцами общего отступления, что позволило «орудиям и обозам войти в город». Ему вторит и капитан И. И. Шеленговский, автор-составитель изданной в 1909–1911 гг. трехтомной «Истории 69-го пехотного Рязанского полка»[20]. Он называет действия 1-го батальона рязанцев по пути к Реймсу «прикрытием отступления»[21] союзных сил. Бесспорно, так складывается куда более приглядная картина досадного и полного поражения русско-прусского отряда Сен-При. Но рассказ Скобелева свидетельствует совсем о другом: бегство, а не отступление, было всеобщим, а прикрывать было, в сущности, некого, так как рязанцы оказались между наступающими французами и уже практически занятым ими форштатом, и речь шла исключительно о собственном спасении, для чего нужно было во что бы то ни стало прорваться к городу, преодолев две версты под постоянными атаками противника.

В книге М.И. Богдановича «История войны 1814 года во Франции и низложения Наполеона по достоверным источникам» (1865) картина боя воспроизведена кратко и без очевидного стремления приукрасить события. «Союзная кавалерия и 1-й батальон Рязанского полка, отрезанные от моста — казалось — были обречены гибели. Рязанцы, под предводительством их мужественного

командира полковника Скобелева, построясь в каре и прикрыв своей грудью унесенного ими с поля сражения графа Сен-Приеста (sic!), отошли к предместью. Здесь преградили им путь французские кирасиры, но Скобелев, быстро перестроив батальон в колонну, ударил на неприятеля в штыки и с содействием 3-го батальона того же полка, открывшего по французам огонь из предместья, пробился к своим...»[22].

В своей довольно большой (164 × 253 см) картине Коцебу изобразил каре 1-го батальона Рязанского пехотного полка в бою, в тот самый момент, когда рязанцы вслед за своим командиром произносят слова клятвы. Местонахождение батальона показано точно в соответствии с воспоминаниями И. Н. Скобелева: примерно на половине пути между Тенкё и Реймсом. Здание, похожее на «фабричное строение» из рассказа генерала, можно видеть у самого правого края картины. С противоположной стороны виден силуэт Реймса, показанный весьма схематично. Возвышающийся над общей массой застройки шпиль и две башни, очевидно, должны обозначать силуэт доминанты города — Реймсского собора, хотя шпиль своими очертаниями напоминает скорее башни церкви Св. Ремигия. Стены города окутаны пороховым дымом. Ближе к русскому каре можно видеть стоящие возле дороги домики и мельницу — ту самую, к которой Скобелев при первом появлении французов выслал своих стрелков. Судя по плану местности тех времен[23], это деревня Сен-Женевьев.

Все три населенных пункта были видимы с одной точки: там, где река Вель делала изгиб, возле местечка Мюйр. Такое местоположение батальона полностью отвечает действительной обстановке на поле боя. Под ударами французов рязанцы, отступая, оказались между сен-женевьевским плато и рекой. Суасонская дорога проходит недалеко от каре, и по ней через Сен-Женевьев идут к Реймсу наполеоновские войска. Масса французской пехоты и кавалерии занимает весь задний план картины, постепенно, по мере удаления к городу, становясь трудноразличимой. Возле мельницы можно видеть подразделение пехоты, с развернутым знаменем движущееся к Реймсу. Всю правую часть занимает изображение конницы, атакующей батальон рязанцев. Линия горизонта в картине проходит выше середины картины, и благодаря этому Коцебу смог показать поле боя далеко в глубину.

Отрезанный от основных союзных сил, батальон находится прижат к реке и отражает атаку французской кавалерии. Судя по мундирам — зеленым доломанам, пошитым по гусарскому образцу, красным чакчирам и киверам, рязанцев атакует дивизия генерала Ж.-М.А. Дефранса — Почетная гвардия Наполеона. Входившие в ее состав четыре полка легкой кавалерии были сформированы императором в 1813 году и состояли из молодых людей знатного происхождения. Полки были приписаны к императорской гвардии, однако не входили в число гвардейских частей. Разглядеть подробно форму Почетной гвардии позволяет фигура убитого кавалериста, изображенная на переднем плане справа. Эскадроны, отраженные залпом русского батальона, отходят на безопасное расстояние; трубач трубит сигнал, кавалерия выстраивается для новой атаки. Кое-кто из гвардейцев ведет огонь по каре. На земле — несколько убитых людей и лошадей. Из-за расстояния, разделяющего противников, фигурки французских всадников очень невелики, однако Коцебу точно передает цвета и общий вид их мундиров, не пренебрегая достоверностью: полковую принадлежность кавалеристов определить нетрудно.

Перед каре рязанцев можно видеть брошенную пушку, уже взятую на передок. Она, возможно, принадлежала прусской батарее, на которой и получил ранение генерал Сен-При. «Едва успел он отдать это приказание, как был ранен ядром в плечо. Прусская батарея, на которой он стоял, тотчас взяла на передки и поворотила в город. Войска были сбиты и бросились к предместью»[24]. После ранения генерал был укрыт в каре 1-го батальона Рязанского полка. Добраться до Реймса, однако, батарее не удалось: по итогам боя французам досталось до 10 орудий, в основном прусских. Возле батареи суетится орудийная прислуга, к которой приближаются кавалеристы Дефранса.

Между передним фасом русского каре и французской кавалерией художник оставил свободное пространство. Полоса этой коричневато-серой неровной голой земли занимает на картине считанные сантиметры, соответствующие нескольким десяткам метров в пейзаже, и оттого ощущение опасности, плотно нависшей над полем боя, особенно остро. Волнующейся, динамичной массе французской кавалерии Коцебу противопоставил живой монолит пехотного каре. Линия киверов первых шеренг сливается в сплошную стену, за которой вид-

ны острые жала штыков. Ощущения несокрушимости русских, однако, вовсе не возникает. Положение рязанцев, прижатых к реке, чрезвычайно опасное. В рядах французов можно различить артиллеристов, наводящих орудия на батальон: грядет залп картечью, о котором вспоминал генерал Скобелев. Оставаться на месте означает для русской пехоты неизбежную гибель. Путей к спасению два — уходить, с боем прорываться к Реймсу или же сдаться в плен.

Три шеренги киверов зрительно отделяют происходящее на заднем плане от действия, разворачивающегося в центре у переднего края картины. Здесь показана сцена клятвы, имеющая ключевое значение и для боевого эпизода (в воспоминаниях Скобелева ясно указано на то, что непосредственно перед моментом, запечатленном в картине, он раздумывал о возможности сдачи в плен), и для понимания работы Коцебу зрителем. В каре рязанцев принесен на шинели смертельно раненый генерал Сен-При. В ответ на его просьбу о спасении чести Скобелев произносит торжественные слова клятвы, которым вторит возглас его подчиненных: «Клянемся!». Центральная сцена, как, впрочем, и изображение на заднем плане, содержит интересные подробности, которые художник мог почерпнуть только в рассказе, напечатанном в «Славянине».

Здесь, в центральной части работы, художник объединил в небольшую группу несколько наиболее значимых фигур. Это сам Скобелев, лежащий на земле раненый генерал Сен-При, знаменщик со знаменем Рязанского пехотного полка и несколько солдат из правого фаса каре, повернувшихся к полковнику. Особую значимость этой группы подчеркивает не только ее центральное положение в картине, но и более интенсивная освещенность. Поток теплого света, льющийся слева и сверху, падает широким пятном и объединяет фигуры центральной группы, придавая ей, отделенной шеренгами солдат от происходящего вокруг, на поле боя, торжественный и в то же время в известной степени интимный характер. Не отходя от канвы воспоминаний Скобелева, от реалий сражения, Коцебу сумел создать выразительный и возвышенный образ русских воинов, чья твердость духа подверглась труднейшему испытанию в минуту смертельной и близкой опасности — и прошла это испытание.

Скобелев, предводительствующий батальоном как шеф Рязанского полка — воплощение воинской доблести. Высокую фигуру полковника с поднятой вверх обезображенной трехпалой правой

рукой (следствие ранения при Куортане в русско-шведскую войну 1808-1809 гг.) Коцебу поместил на переднем плане картины. С обнаженной головой, вооруженный по-солдатски — с ружьем в другой руке и патронной сумкой через левое плечо, полковник обращается к своим подчиненным. Его лицо, показанное в профиль, исполнено спокойной уверенности. В шуме боя голос Скобелева слышен не всем, но и перед ним, и за его спиной находящиеся вблизи люди — и совсем юные обер-офицеры, и бывалые солдаты, обернувшись и сняв головные уборы, дают обещание оставаться до конца верными своему долгу. Клятва, принесенная во время боя, еще больше сплачивает батальон, в ходе сражения отрезанный от основных сил и полагающийся только на собственное мужество. Красноречиво движение совсем еще юного подпрапорщика со знаменем полка, делающего шаг к своему командиру. Рядом со знаменем — солдаты с красными репейками на киверах: это нижние чины гренадерских взводов[25]. Раненого Сен-При приподнимают с земли донской казак и молодой обер-офицер с семеновским шитьем на воротнике — это поручик Волков, упомянутый Скобелевым в его рассказе.

Картина — несомненная удача молодого художника. В ней перед зрителем предстает динамичная и многообразная панорама сражения, плотно и равномерно сотканная из множества образов, действий, деталей. Вид боя лишен какой бы то ни было схематичности, условности, свойственной многим баталистам предыдущего поколения. Люди, изображенные и на переднем плане, и даже вдали, не оказываются просто фигурами, заполняющими пространство: практически каждый из них, даже если это едва различимый силуэт, занят конкретным, понятным делом. Перед зрителем предстает разнообразие действий, показанных в равной степени обстоятельно, подробно. Откатившиеся от пехотного каре всадники Почетной гвардии перемещаются, разворачивают коней, перестраиваются под звуки трубы; французская пехота марширует по Суассонской дороге в строю, под знаменем; орудийная прислуга пытается скрыться в каком-то овраге ввиду приближения французов — все эти и другие действия объяснимы и взаимосвязаны. В русском каре плотные шеренги переднего фаса ведут бой, офицер на правом фланге поднял шпагу, отдавая им команду, возле Скобелева на переднем плане — раненые, помогающие им, держащие в поводу лошадей солдаты и т.д.: перед нами разнообразие многих действий,

показанных достоверно и прописанных старательно. Это — следствие военного прошлого Коцебу, хорошо понимающего каждый шаг, жест, позу. Лица персонажей, их мимика проработаны индивидуально, и реакция на слова командира при ближайшем рассмотрении оказывается различной: от поистине фаталистического спокойствия до горячего вдохновения, воодушевления. Оно, впрочем, ни у кого из действующих лиц не приобретает пафосного и потому неискреннего звучания — эти люди явно утомлены тяжелым боем, некоторые ранены, и действуют на пределе своих возможностей. Гимном широко известному мужеству русского солдата эта работа также не является. Коцебу создал правдоподобную и тщательную картину современного боя, притом боя, как известно, проигранного: ни о какой глорификации в этом случае не может быть и речи.

Картина «Полковник Скобелев в сражении при Реймсе...» имеет много общего с другой работой Коцебу, также представленной на академической выставке 1842 г. — «Лейб-гвардии Измайловским полком при Бородино». Оба произведения роднит и схожая идея, положенная в основу их сюжета — военачальник и его полк в бою, и композиционное построение. В обоих случаях центральным персонажем картины является изображенный на переднем плане командующий полком (в «измайловцах» — командир полка Храповицкий, в «рязанцах» — шеф полка Скобелев), обращающийся к своим подчиненным. Панорамное и тесно-близкое удачно объединены и в той, и в другой картине. Задний план в них занимает изображение сражения, которое Коцебу отодвигает от зрителя, делая его фоном для главной сцены. На переднем же плане, перед главной сценой, и в той, и в другой картине оставлено свободное пространство, достаточное для того, чтобы создать у зрителя иллюзию присутствия на поле боя: прием, распространенный в батальной живописи того времени, которым искусно пользуется и Коцебу.

В обеих картинах много схожих образов и близких по смыслу второстепенных персонажей, созданных для достижения наилучшего эффекта от показанного сражения и являющихся символическим воплощением смысла работ. Это своего рода штампы, характерные для батальной живописи. Например, сломанное ядрами дерево символизирует гибель в бою и вместе с тем стойкость обороняющихся, знамя, присутствующее в их рядах — мужество, воинскую доблесть и честь. Детали обмундирования, лежащие на переднем плане, передают го-

рячку боевого действия, так же как и трупы врагов в тылу русских пехотных каре, и образы павших русских — Коцебу вовсе не избегает показывать погибших ни вблизи, ни отдалении. Художник, обращаясь к событиям четвертьвековой давности, не сумел избежать некоторых ошибок, несоответствий. О французских карабинерах, которые в сражении при Бородино атакуют каре измайловцев вместо саксонских кирасир, уже было сказано. В «Генерале Скобелеве» тоже присутствует схожая фактическая ошибка. На погонах и эполетах русских четко различается шифровка «14» — знак дивизии, к которой принадлежал полк. У Рязанского полка она была таковой, но в другое время — в 1808-1809 гг. С 29.09.1809 г. до 15.01.1820 г. рязанцы имели «погоны красные «17»»[26], с каковыми их и надлежало изобразить.

Главным отличием двух картин при всей явной схожести, является их настроение и эмоциональное содержание. Написанная вне программы «Генерал Скобелев» гораздо более драматична благодаря как описанным выше обстоятельствам сражения, так и выразительности главных и второстепенных персонажей. В «Лейб-гвардии Измайловском полке...» хорошо передано ощущение непоколебимости русских батальонов, которые в дополнение к своей собственной монолитной боевой массе получают поддержку кавалерии, выходящей с тыла и готовой преследовать отраженных залпами французов. Славой Бородина, где русские, невзирая на огромные потери, устояли перед Наполеоном, дышит эта работа: четко определенное, лишенное какой бы то ни было двусмысленности восприятие события диктует и столь же недвусмысленное восприятие картины.

В «Скобелеве» ничего подобного нет. Коцебу, изобразив вдали силуэт Реймса, где в показанный в картине момент боя еще были русские части, подчеркнул оторванность, почти обреченность батальона Рязанского полка. Скобелев, вспоминая о бое, писал, в частности, что, когда он пробивался к городу, по дороге, идущей по противоположному берегу, уже тянулись отступавшие из Реймса русские колонны, и, видя его с рязанцами так далеко от своих, заранее, но уверенно полагали своих товарищей погибшими или плененными[27]. Тема проигранного сражения, в котором жизнь изображенных художником людей висела на волоске, понимание их подвига, свершенного в одиночку, формирует восприятие этой работы. Героическое начало, лежащее в основе обеих картин, имеет разное звучание: монументальное, гимноподобное в первом случае и резко-

тревожное во втором. Различны и образы командующих. Воодушевленный, отчаянный Скобелев является антиподом раненому и обессиленному Храповицкому. Образы русских солдат, однако, схожи: в их основе — фаталистическое спокойствие, уверенность, равнодушие к смерти.

Подлинно романтический по своей сути драматизм «Генерала Скобелева...», большая выразительность этой картины по сравнению со второй работой, представленной на выставке 1842 года, объясняется еще и тем, что «Измайловский полк...» написан по программе, заданной Советом Академии. Коцебу должен был точно следовать ей и суметь объединить, совместить все заданные положения программы; в «Скобелеве» он, несомненно, чувствовал себя более свободным в трактовке темы. Важен и размер картины: «Скобелев» более чем вчетверо больше «Измайловского полка»: 164x253 против 78x108,5 сантиметров и впечатление, произведенное этой работой, было, конечно же, более ярким. В творчестве Коцебу это была первая столь значительная по размеру картина, и художник, выставив ее рядом с программной работой, продемонстрировал, что он умеет совладать с таким форматом, что он в прямом и в переносном смысле может больше, чем предписывает программа Совета. В дальнейшем его академические картины, написанные на малую и большую золотую медаль, будут иметь схожий со «Скобелевым» формат.

Примечательно, что сюжет, воплощенный Коцебу в этой работе, с точки зрения военной истории вовсе не выглядит выигрышным. Это единственный подобный случай среди всех работ художника, созданных им в годы обучения в Академии как до, так и после 1842 года. Что же послужило причиной выбора именно этого сюжета? Вероятнее всего, причину надлежит искать в образе главного героя картины — генерала Ивана Никитича Скобелева (1778 или 1782–1849). В годы, когда Коцебу учился в Академии художеств, Скобелев был заметным персонажем в жизни российской столицы. К 1842 году — времени создания картины — он генерал-лейтенант, комендант Петропавловской крепости (1839–1849), прославленный ветеран многих войн, неоднократно тяжело раненый, кавалер многих орденов. Храбрость и отвага Скобелева в сражении сделали его фигурой легендарной: это был настоящий воин. Одним из самых ярких эпизодов биографии генерала стал его последний бой — против по-

ляков под Минском в 1831 году. В ходе этого боя ядро раздробило левую руку Скобелева, которую пришлось ампутировать. Пока шла операция, генерал сидел на барабане и диктовал писарю свой последний приказ по войскам. Ампутации, как известно, проводились в то время без какой бы то ни было анестезии (потому, например, граф Остерман-Толстой, которому отрезали руку после битвы при Кульме, велел во время операции собрать вокруг себя песенников: песня отвлекала; кроме того, за нею не было слышно стонов оперируемого). Но даже после такого ранения совсем оставить службу Скобелев не смог, и, проведя полгода в деревне и восстановившись от ран, приступил к исполнению новых должностей — инспектора резервной пехоты, члена комитета о раненых, члена генерал-аудиториата и, наконец, коменданта Петропавловской крепости. В 1842 году ему был пожалован орден Св. Александра Невского, третий по значимости в Российской империи, годом позже он получил звание генерала от инфантерии.

Не только военная служба, полная славных событий, делала этого мужественного человека столь интересным. Скобелев получил широкую известность и как литератор, живо, интересно и много писавший на военные темы под псевдонимом «Русский инвалид». Его произведения, несмотря на небезупречный литературный стиль, пользовались популярностью. Доскональное знание жизни русского солдата составило прочную основу творчества генерала-писателя. В 1833 г. увидела свет книга «Подарок товарищам или переписка русских солдат в 1812 г., изданная русским инвалидом Иваном Скобелевым», за нею последовали «Беседы русского инвалида или новый подарок товарищам» (1838, в двух частях), «Письма из Бородина от Безрукого к безногому инвалиду: по поводу открытия памятника Бородинской битве» (1839), «Переписка и рассказы русского инвалида» (1841) и другие издания. В 1839 г. Скобелев написал и издал две пьесы — «Кремнев, русский солдат» и «Сцены в Москве в 1812 году». Они были поставлены в Санкт-Петербурге, на сцене Александринского театра, а также в провинции, и в течение многих лет шли с большим успехом. Генерал поддерживал отношения со многими столичными литераторами, в том числе с А. Ф. Воейковым, Н. И. Гречем, В. Г. Белинским, Ф. В. Булгариным, Н. В. Кукольником, П. А. Плетневым и другими. В Петербурге Скобелев — человек известный, фигура интересная, яркая. Мо-

лодой И. С. Тургенев писал о встрече с генералом на вечере у П. А. Плетнева: «Известный Скобелев, автор «Кремнева», <…> всем тогдашним петербургским жителям памятная фигура с обрубленными пальцами, помятым, морщинистым, прямо солдатским лицом… тертый калач, одним словом»[28]. Выбор главного героя для картины, задуманной Коцебу, объясним и, без сомнения, удачен.

С большой долей вероятности можно предположить, что картина была написана специально для Ивана Никитича Скобелева и либо была ему поднесена, либо приобретена им. Такое предположение позволяют сделать сведения об истории бытования картины и об аналогичных примерах судьбы академических работ Коцебу.

Как уже было сказано выше, картина поступила в собрание Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника в августе 1922 года. Учетная документация музея позволила уточнить ее происхождение: работа Коцебу поступила из имения Зеленые Гаи Ряжского уезда Рязанской губернии. Хозяйкой имения, которое также называлось Заборовские Гаи, указана княгиня Н. Д. Белосельская-Белозерская, урожденная Строганова. Семье Строгановых имение принадлежало с 1830 г.: вначале самому герою картины Коцебу Ивану Никитичу, затем его сыну, генерал-лейтенанту Дмитрию Ивановичу (1821–1880), и сыну последнего, генералу от инфантерии Михаилу Дмитриевичу (1842–1882). М. Д. Скобелев похоронен в Спасо-Преображенской церкви в фамильном имении. После смерти «Белого генерала» имение Заборовские Гаи перешло к его сестре, Надежде Дмитриевне, в замужестве — княгине Белосельской-Белозерской (1847–1920). В имении надежда Дмитриевна открыла дом для солдат-инвалидов, где на ее средства содержалось несколько увечных воинов. После революции октября 1917 г. семья эмигрировала из России, в 1922 г. было изъято имущество Спасо-Преображенской церкви — и, очевидно, и усадьбы. Тогда же картина Коцебу поступила в Рязанский музей-заповедник.

Таким образом, работа художника в 1922 г. находилась в имении потомков генерала И. Д. Строганова. Можно с уверенностью утверждать, что она поступила в собрание семьи вскоре после академической выставки 1842 года. Аналогичным образом сложилась судьба некоторых других картин Коцебу, созданных им в годы обучения в Академии. В процитированной нами статье из «Русского художественного листка», посвященной А. Коцебу (1858), упо-

мянуто, что художник, обучаясь в Академии, написал несколько картин из военной жизни для князя Щербатова и графа Толя. О бытовании двух известных нам картин, посвященных деяниям кн. Щербатова («Сражение при Лёвенберге» и «Взятие Брест-Литовска в 1812 году»), сведений не сохранилось, но мы знаем судьбу двух картин, главным действующим лицом которых был граф Толь. Они в течение почти полувека находились в собрании наследников графа, а в 1892 г. были приобретены у них Николаем II и поступили в Зимний дворец. Одну из них, «Взятие Варшавы», художник просил Совет Академии выдать семье Толей в 1845 году, ссылаясь на то, что она была заказана потомками генерала Толя. Судя по всему, подобная практика была в той или иной степени распространенной, и можно не без оснований предположить, что картина «Генерал Скобелев в сражении при Реймсе...» аналогичным образом поступила в собрание известного воителя. Возможно, картина была подарена: существовал и конкретный повод для этого — в 1842 году Скобелеву исполнилось шестьдесят лет, и тогда же его заслуги были отмечены орденом Александра Невского. Картина, как можно видеть, представляет большой интерес не только изображенными в ней событиями, связанными с эпохой наполеоновских войн и боевой судьбой 69-го Рязанского пехотного полка, но и своей собственной историей.

Автор выражает самую искреннюю благодарность коллегам — главному хранителю Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника, кандидату исторических наук Елене Васильевне Шапиловой и старшему научному сотруднику, хранителю коллекции «Живопись» Екатерине Геннадьевне Коноваловой за возможность ознакомиться с картиной Коцебу и ценные научные консультации, и надеется, что после завершения строительства нового музейного здания и перемещения коллекций это интереснейшее и выразительное с художественной точки зрения произведение прославленного отечественного баталиста займет свое место в экспозиции.

Примечания

---

[1] Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской Академии художеств. — Санкт-Петербург, 1842. — С. 11.
[2] Каменский П. П. Выставка произведений в 1842 году Императорской С.-Петербургской Академии художеств // Русский вестник. 1842. №№ 7–8. — С. 9.
[3] Цит. по: Богданович М. И. История войны 1814 года во Франции и низложения Наполеона по достоверным источникам. Т. 1. — Санкт-Петербург, 1865. — С. 359.
[4] Михайловский-Данилевский А. И. Описание похода во Францию в 1814 году. Т. 1. — СПб., 1836. — С. 92.
[5] А также Полоцкий и Елецкий пехотные полки, 30-й и 33-й егерские.
[6] Жан Виктор Моро (1763–1813), французский генерал периода Первой республики. Обвинен Наполеоном, считавшим Моро своим политическим соперником, в участии в заговоре против него и отправлен в изгнание. Несколько лет прожил в США, в 1813 году принял предложение Александра I вернуться в Европу и сражаться против Наполеона. Был советником при главной квартире союзных монархов. Спустя два месяца после отплытия из США на театр военных действий смертельно ранен ядром в битве при Дрездене и вскоре скончался. Похоронен в Санкт-Петербурге.
[7] Богданович М.И. История войны 1814 года во Франции и низложения Наполеона по достоверным источникам. Т. 1. — Санкт-Петербург, 1865. — С. 362.
[8] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. Ч. 7. № 32. С. 191–204 и № 33. С. 227–235.
[9] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. Ч. 7. № 32. С. 193-194.
[10] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. Ч. 7. № 32. С. 196.
[11] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. Ч. 7. № 32. С. 197.
[12] Наиболее подробно расположение русских войск перед боем и в ходе сражения указано в книге И. И. Шеленговского. «Позиция, занятая 8 корпусом (22 б., 14 оруд., 700 ч. кавалерии), представляла некоторые выгоды для артиллерии, но имела в тылу большой город и реку Вейль, не везде проходимую в брод. Поданный вперед на 2 вер. от города правый фланг примыкал к реке Вейль у фермы Тенкен *(Tainguek)*, занятой 1-м баталионом Рязанского полка, уступом за ним в одной версте влево от дороги на Париж стали войска центра; 3-й баталион Рязанского полка, 33 егерский полк и 2 легких орудия № 7, прусские баталионы с кавалериею и 12 орудий составляли загнутый

левый фланг; во 2-й линии Полоцкий полк; часть войск находилась в городе и за р. Вейль, переправа через которую защищалась у с. Брис 1 егер. полком, влево у с. Конмонтрельми прусскими баталионами». — Шеленговский И. И. (сост.). История 69-го пехотного Рязанского полка. 1700-1900. В 3-х томах. — Люблин, 1909–1911. — Т. 1. С. 270. Названия мест даны по этому тексту.

[13] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. Ч. 7. № 32. — С. 198–199.

[14] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. Ч. 7. № 32. — С. 199–200.

[15] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. Ч. 7. № 32. — С. 201.

[16] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. Ч. 7. № 32. — С. 201–203.

[17] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. Ч. 7. № 33. — С. 228.

[18] Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. Ч. 7. № 33. — С. 234.

[19] Михайловский-Данилевский А.И. Описание похода во Францию в 1814 году. Том 1. Санкт-Петербург, 1836. — С. 92–93.

[20] Шеленговский И. И. (сост.). История 69-го пехотного Рязанского полка. 1700–1900. В 3-х томах. — Люблин, 1909–1911.

[21] «Прикрытие отступления, в виду всей Наполеоновской армии, ложится на один Рязанский полк… Командир полка с 1-м батальоном находился еще в 2-х верстах впереди, следуя от Тенкен, свернувшись в каре. "Только надежда на Бога оставалась единственной звездою 1 баталиона", говорил полковник Скобелев». — Шеленговский И. И. (сост.). История 69-го пехотного Рязанского полка. 1700–1900. В 3-х томах. — Люблин, 1909–1911. — Т. 1. — С. 271.

[22] Богданович М. И. История войны 1814 года во Франции и низложения Наполеона по достоверным источникам. Т. 1. — Санкт-Петербург, 1865. — С. 360–361.

[23] План, в основе которого лежит карта местности тех времен, опубликован в книге Ф.-Ж. Уртуля «1814. Кампания во Франции». Hourtoulle F.-G. 1814. — La campagne de France. Paris, 2005. — P. 81.

[24] Михайловский-Данилевский А. И. Описание похода во Францию в 1814 году. — Т. 1. — Санкт-Петербург, 1836. — С. 92–93.

[25] Гренадерские взводы 1-го батальона имели красные репейки на киверах с 1811 г.

[26] См.: Попов С. Армейская и гарнизонная пехота Александра I. Полковые униформы. — М., 2010. — С. 90.

[27] «Я с первым батальоном полагался в плену. Некоторые из войск наших, засветло еще ретировавшиеся, видели мое положение и простились со мною...» — Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. Ч. 7. № 33. — С. 228.
[28] Цит. по: Бродский Н. Л. Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века. — М., 2018. — С. 108.

Источники

1. Богданович М. И. История войны 1814 года во Франции и низложения Наполеона по достоверным источникам. — Т. 1. — Санкт-Петербург, 1865.
2. Бродский Н. Л. Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века. — М., 2018.
3. Каменский П. П. Выставка произведений в 1842 году Императорской С.-Петербургской Академии художеств // Русский вестник. 1842. — №№ 7–8.
4. Михайловский-Данилевский А. И. Описание похода во Францию в 1814 году. — Т. 1. — Санкт-Петербург, 1836.
5. Попов С. Армейская и гарнизонная пехота Александра I. Полковые униформы. — М., 2010.
6. Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. Ч. 7. № 32. — С. 191–204.
7. Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года. — Славянин. 1828 г. Ч. 7. № 33. — С. 227–235.
8. Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской Академии художеств. — Санкт-Петербург, 1842.
9. Шеленговский И. И. (сост.). История 69-го пехотного Рязанского полка. 1700–1900. В 3-х томах. — Т. 1. — Люблин, 1909–1911.
10. Hourtoulle F.-G. 1814. La campagne de France. — Paris, 2005.

Ольга Кривдина
Борис Тычинин

М. М. АНТОКОЛЬСКИЙ И И. Н. КРАМСКОЙ
Контакты художников в 1860–1870-е годы

Общепризнано, что скульптор Марк Матвеевич Антокольский и живописец Иван Николаевич Крамской — крупнейшие представители прогрессивного направления в русском искусстве второй половины XIX века. Степень изученности их творческого наследия далеко не равнозначна. Начало глубокому изучению деятельности обоих было положено В. В. Стасовым. Его точка зрения и данные им оценки определили и во многом направили дальнейший ход искусствоведческой мысли. Благодаря Стасову было издано основное из эпистолярного наследия Крамского и Антокольского. Книга об Антокольском, составленная Стасовым, по сей день является основополагающей[1]. Неоднократно и достаточно полно публиковалось эпистолярное наследие Крамского. Его творчеству посвящены фундаментальные искусствоведческие труды.

В данной публикации выявлены основные направления взаимосвязей этих художников. Здесь намечены главные точки соприкосновения Антокольского и Крамского, указаны контакты, которые возникали в их творческом общении. В основу работы положено изучение писем и статей художников, архивных документов, освещающих их творчество и те произведения, о которых идет речь.

Знакомство Антокольского и Крамского состоялось в середине 60-х годов XIX века. Существовавшие между художниками творческие контакты прослеживаются на протяжении 1860-х – 1880-х годов, и обрываются в 1887 году по причине смерти Крамского.

Их общение началось, когда Антокольский являлся вольнослушателем Императорской Академии художеств и мечтал стать скульптором, а Крамской возглавил выход из Академии 14 студентов, отказавшихся выполнять дипломные работы на заданные темы. Он являлся идейным организатором художественной «Артели». Антокольский только начинал свою творческую деятельность, шел процесс его художественного формирования и роста. Крамской же был, по выражению Стасова, «всеобщим тогда помощником, советником

и направителем молодых русских новых художников». Довольно быстро знакомство переросло в дружбу. В начале 1870-х годов в их отношениях установилось равенство, а в мыслях об искусстве выявилось поразительное единство. Творческая взаимосвязь художников не прерывалась на протяжении двадцати лет. Общение проходило интересно и сложно, не равномерно и не однозначно.

1866 год можно назвать годом знакомства Антокольского с Крамским. Крамской не оставил об этом сведений. Антокольский в своих воспоминаниях, названных «Из автобиографии» соотносит момент знакомства с Крамским со временем окончания своего барельефа «Поцелуй Иуды», т. е. — 1866 годом. Он отметил, что дал отливать барельеф в двух экземплярах. «Первый экземпляр приобрел И. Н. Крамской. Тут-то я поближе познакомился с ним и с «артелью» идеального устройства. От всех и всего я был в восторге. Артель, и в особенности Крамской, ласково приняли меня, интересовались мною, моею работою, охотно слушали меня, мы иногда целые вечера проводили в беседах. Там познакомился я с молодым и в высшей степени талантливым пейзажистом Васильевым, умершим так рано и для себя, и для искусства. Тут же узнал «Дедушку лесов», как тогда звали пейзажиста Шишкина… Все относились ко мне сердечно и, главное, просто… Я приобрел столько знакомых, столько добрых, простых и искренних друзей. В их серьезной среде я чувствовал, что духовно обогащаюсь, что горизонт мой расширяется». Стасов отмечал, что молодой скульптор «завел теперь приязнь и дружбу с Крамским… Крамской сделался тут для Антокольского столь же дорогим, приятным и полезным, как для Репина». Он указывал на «благодетельное влияние на них Крамского, старейшего и самостоятельнейшего их товарища, их вождя и трибуна. Тогда стояла благодатная пора для русского художества: всего за год до приезда в Петербург Антокольского и Репина, произошел выход из Академии целой группы учеников, несогласных с устарелыми принципами этого учреждения и протестовавших против его художественной деятельности. Молодые русские художники вступили на новую дорогу, дорогу свободы, самостоятельности и национальности. Антокольский и Репин сразу примкнули к новому движению и пошли по новооткрытому, с середины столетия, пути реальности и национальности, но внесли в начавшееся движение свою собственную оригинальность и почин». В статьях Стасова, Антокольского и Репина можно найти

довольно фрагментарные сведения о контактах Антокольского и Крамского в 1860-е годы.

В эти годы Антокольский и Репин жили в одной квартире, и все свободное от занятий в Академии время проводили вместе. Способствовал знакомству Антокольского с Крамским, несомненно, Репин, довольно часто посещавший по вечерам своего учителя. Он познакомился с Крамским в 1863 году, еще в рисовальной школе, о чем писал в «Воспоминаниях о И. Н. Крамском», посвященных памяти учителя: «Так вот он какой… Какие глаза! Не спрячешься, даром — что маленькие и сидят глубоко во впалых орбитах; серые, светятся. Вот он остановился перед работой одного ученика. Какое серьезное лицо! Но голос приятный, задушевный; говорит с волнением… Ну, и слушают же его! Даже работу побросали, стоят около, разинув рты; видно, что стараются запомнить каждое слово… Вот так учитель!.. Его приговоры и похвалы были очень вески и производили неотразимое действие на учеников…»

Восторженным отношением Репина и Антокольского к Крамскому окрашены 1860-е годы. Следуя его советам, они читают все указываемые им книги, свято веря словам Крамского, что «настоящему художнику необходимо колоссальное развитие, если он сознает свой долг — быть достойным своего призвания… нужна гигантская работа над собою, необходим титанический труд изучения» и «если вы хотите служить обществу, вы должны знать и понимать его, во всех его интересах, во всех проявлениях; а для этого вы должны быть самым образованным человеком. Ведь художник есть критик общественных явлений… Не в том еще дело, чтобы написать ту или другую сцену из истории или из действительной жизни. Она будет простой фотографией с натуры, этюдом, если не будет освящена философским мировоззрением автора и не будет носить глубокого смысла жизни». Эти высказывания Крамского имеют свое актуальное значение и сегодня. Воспринятые от него Антокольским, эти мысли нашли свое подтверждение в целом ряде изучавшихся им тогда книг, в частности, в труде П.Ж. Прудона «Искусство», изданном в Санкт-Петербурге в 1865 году. Вероятно, и Крамской мог почерпнуть ряд мыслей из этой книги. По крайней мере, близость высказываний несомненна, и в главном она была определена самой эпохой: «…неизбежно есть предшественники, традиции, заимствованные идеи, распространенные задолго до него другими, его способности разрастаются и получают энергичность — от глубоких

убеждений в чем-либо целых поколений; его окружают люди, одинаково с ним мыслящие, проверяющие его мнения, он думает не один, замкнувшись в свой эгоизм; это множественный человеческий дух, окрепший и очистившийся в продолжение целых веков, передающийся по наследству из столетия в столетие», — писал Прудон.

Объединить одинаково мыслящих людей, дать возможность им общаться и, собираясь вместе, обсуждать различные проблемы и вопросы, волновавшие общество, — одна из главных причин создания художественной «артели». В самый лучший период своего существования «артель», по словам Репина, действительно, давала возможность каждому чувствовать себя «в кругу самых близких, доброжелательных, честных людей. Каждый артельщик работал откровенно, отдавая себя на суд всем товарищам и знакомым. В этом черпал он силу, узнавал свои недостатки и рос нравственно».

По четвергам, когда в артели открыли доступ для гостей (по рекомендации членов-артельщиков), стало собираться до 40–50 человек. Желающие могли рисовать, здесь же читались вслух научные статьи. Однажды на одном из таких вечеров Антокольский читал свою статью «По поводу нападок на искусство», написанную, как он позднее вспоминал, под влиянием Прудона. Репин отмечал это в своих «Воспоминаниях о Крамском». Стасов указывал на то, что статья молодого Антокольского заслужила похвалу и одобрение Крамского, а «это было уже очень много». Антокольский в связи с этим фактом писал в «Автобиографии», что Крамской подарил ему свою фотографию с надписью: «Бойцу идей». Для начинающего свой творческий путь художника такой знак внимания со стороны идейного вождя и духовного наставника был особенно значителен и остался памятен на всю жизнь.

Большой моральной поддержкой Антокольскому и стимулом для дальнейшей успешной работы явилось приобретение Крамским барельефа «Поцелуй Иуды». В лице Крамского он нашел единомышленника, глубоко понимавшего евангельские темы, долго осмысливавшего их и стремившегося воплотить в искусстве свое понимание образа Христа. В эти годы Крамской задумал создать серию картин из жизни Христа. Начаться она должна была картиной «Проповедь», а завершиться темой «Суда перед Пилатом». В 1860-м году он выполнил рисунок «Голова Христа». В 1863 году, после выхода из Академии художеств, Крамской писал маслом этюд и вылепил из глины

«Голову Христа». Вот что писал об этом Репин: «Я <…> вошел в небольшую комнатку и начал смотреть по стенам. Голова Христа! Как интересно! Так представленной я не видел ее никогда. Как выделяется лоб, какие впалые утомленные глаза! И сколько в них кротости и скорби. Но как странно волосы расходятся ровными прядями вниз и не стушеваны; широкие мазки недокончены. Вот она академическая манера, подумал я про себя. Я только слыхал про нее <…> А это зачем здесь?! Какой-то самый иконописный образ Спасителя.

— «А что, как находите? Что вы так иронически на него смотрите? Это вот, видите-ли, я взял заказ написать образ Христа: писал, писал, даже вот вылепил его». Он снял на станке мокрые покрывала, и я увидел ту же удрученную голову Христа, вылепленную из серой глины. Ах, как хорошо! Я не видел еще только что вылепленной скульптуры и не воображал, чтобы из серой глины можно было вылепить так чудесно. — «Чтобы добиться легче рельефу и светотени, продолжал он, я взялся даже за скульптуру <…> да работал, работал и вижу, что оказываюсь несостоятельным; не поспеваю к сроку. Обратился к живописцу, и он очень скоро написал вот эту икону. Что-же, заказчики довольны. А мой Христос, пожалуй, и через год не будет готов; как-же быть и кто-же станет ждать».

Далее Репин продолжал: «За чаем он оживился совсем. Начав понемногу о Христе, по поводу образа, он уже не оставлял говорить о нем весь этот вечер. Сначала я плохо понимал его, мне очень странным казался тон, которым он начал говорить о Христе; он говорил о нем, как о близком человеке. Но потом мне вдруг стала ясно и живо представляться эта глубокая драма на земле, эта действительная жизнь для других <…> Все это было для меня такою новостью, это было сказано с таким чувством и так красноречиво, что я едва верил ушам своим. Конечно, все это я читал, даже учил когда-то со скукой, и без всякого интереса слушал иногда в церкви <…> Но теперь? Неужели же это та самая книга? Как это все ново и глубоко, интересно и поучительно». Репин долго был под впечатлением от этих бесед с Крамским. Воздействие оказалось столь сильным, что он начал писать картину о Христе. Уроки Крамского оказали Репину ценную помощь в постижении евангельских тем, и во многом определили решение и трактовку его будущей дипломной работы «Воскрешение дочери Иаира».

Для Антокольского, выросшего в религиозной семье, обращение к истории Христа было естественно и закономерно. Драматический смысл темы «Поцелуй Иуды» он раскрыл в противопоставлении двух образов. Контрастно сопоставлены характеры, выразительно выявлено душевное состояние. Все это способствует передаче драматической насыщенности действия. Искания Антокольского, выразившиеся в барельефе «Поцелуй Иуды», не отделимы от художественных поисков того времени. Многие русские художники в 1860-е – 1870-е годы «обращались к евангельским сюжетам, чтобы выразить думы и чаянья передовой интеллигенции». Произведения такого рода были своеобразной формой утверждения положительных идеалов в современности, как, например, «Тайная вечеря» (1863) Н. Н. Ге. Это произведение, конечно, оказало глубокое воздействие и на Крамского, и на Антокольского, как на многих их современников. Крамской в 1867 году подошел к созданию «Христа в пустыне», «был возбужден своими идеями, сопоставлениями и все более и более увлекался живой передачей вечных истин нравственности и добра». Антокольский еще интуитивно улавливал эти процессы в искусстве и спустя несколько лет избрал главным для себя именно этот путь. Крамской увидел в созданном молодым скульптором барельефе, вне всякого сомнения, нечто большее, нежели ученическая работа, которой на экзамене было «объявлено одобрение». Он противопоставил свою оценку работы тому приговору, который дал Стасов в статье «По поводу выставки в Академии художеств (1867)»: «Задача так была далека от настроения нашего художника, так мало приходилась по средствам и наклонностям реалиста, изобразителя действительной, вседневной жизни, что он на этот раз должен был пасть». Критик считал, что «молодой Антокольский в новом произведении отдал дань академизму, избрав типичный академический сюжет».

Конкретных фактов, дающих представление об общении Антокольского и Крамского в 1860-е годы известно три: чтение статьи Антокольским на четверге в «артели», подаренная ему Крамским фотография и приобретение им барельефа «Поцелуй Иуды». Дальнейшие сведения говорят о контактах между художниками уже в 1870-е годы. Прежде всего, они относятся к истории создания Антокольским статуи «Иван Грозный». Эти факты приведены

в статье «Статуя «Иван Грозный» М. М. Антокольского», публикуемой в сборнике «Петербургские искусствоведческие тетради».

Факт непосредственного участия Крамского в осуществлении заказа «Ивана Грозного» является единственным на протяжении всех творческих взаимоотношений художников. Известно, что по просьбе Антокольского Крамской копировал посмертную маску Петра I, необходимую скульптору при работе над статуей. В письмах Ф. А. Васильеву в Ялту за 1872–1873 годы Крамской сообщает новости об Антокольском: здоровье его поправилось, женился, вылепил Петра I и выставил на Политехнической выставке в Москве. «Статуя, несмотря на огромный талант, не совсем удалась и про Петра его можно сказать словами какого-то поэта: «Какое хочешь имя дай своей поэме полудикой, Петр длинный, Петр большой, но только Петр Великий ее не называй». В письме от П. М. Третьякова Васильев читал: «Антокольский привез сюда свою статую «Петра». Жаль, что опоздал, выставка скоро уже закроется. Статуя, по моему мнению, прекрасная, мне чрезвычайно нравится. Просто, но выразительно и грандиозно! Молодец». Чем объяснить столь сильное расхождение в оценках, и кто оказался прав в ходе проверки временем? К высокой оценке Третьякова можно присоединить и похвалы Стасова с Репиным. Учитывая, что в последующие после первого экспонирования годы статуя неоднократно устанавливалась как памятник Петру I в многих городах, и особенно удачно вписалась в природу Петергофского парка (к сожалению, оригинал похищен фашистами, на его место установлен отлив завода «Монументскульптура»), справедливой и наиболее объективной окажется оценка оппонентов Крамского.

Дальнейшее общение художников сосредоточилось на переписке, редких встречах в Риме и Париже, Петербурге и Москве. Сохранились письма Антокольского к Крамскому, писем Крамского к Антокольскому до нас не дошло. Возможно, они хранятся в римских и парижских архивах. Стасов указывал на факт отсутствия писем Крамского, отправленных Антокольскому заграницу, еще при составлении посмертного издания писем Крамского. Первое, известное в настоящее время, письмо написано Антокольским Крамскому из Рима и относится к февралю 1873 года. В нем подробно описано об отъезде Антокольского из Петербурга, дороге в Италию через Берлин и Дрезден. В ряде писем скульптора встреча-

ется подробная информация о впечатлениях об Италии. Сравнивая эти письма Антокольского к Крамскому с письмами, написанными Крамским Третьякову об Италии в 1876 году, обращаешь внимание на общность оценок, близость восприятия окружающего. И тому и другому не нравились современные итальянские художники. Главное, как отмечали оба, «чего здешним итальянцам не достает, это — образования». Даже те художники, которые (по словам Антокольского) отошли от старых традиций, и «работают в сфере реализма», «страдают отсутствием гармонии для глаза и цельности для чувства».

Живопись художников, живущих в Риме, не нравилась, как и сама жизнь в Риме. В 1876 году Крамской приехал в Париж, чтобы сосредоточиться на работе над картиной «Радуйся царь Иудейский». Следом за ним в Париж приехал и Антокольский, но лишь спустя год, в 1877 году он обосновался там в мастерской, которую для него нашел и забронировал Крамской. Большая и особая тема — работа Антокольского и Крамского над образом «Христа».

---

[1] Цитаты приведены по изданиям: Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. — СПб.–М., 1905; Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. — СПб.: Изд. А. Суворин., 1888; Переписка И. Н. Крамского в двух томах. — М., 1953-1954; Собрание сочинений В. В. Стасова 1847–1886. — Т. II. — СПб., 1894; Стасов В. В. Избранные сочинения в 3-х т. — Т. 3. — М., 1952; Репин И. Е. Далекое близкое. 8-е изд.— Л., 1982.

Тамара Николаева

ПОД НЕБОМ ПЕТЕРБУРГА

Посвящается Зинаиде Вальтер

По воле Петра I в 1703 году взошла сиятельная звезда Петербурга. В северной столице с ее пожизненной любовью к небесным наблюдениям путь к ним предопределился огромным историческим опытом.

Первая в мире научная астрономическая обсерватория возникла в городе Александрии, основанном Александром Македонским в 332 году до н. э. Она существовала при храме муз — Александрийском мусейоне — Академии наук.

Почти одновременно наблюдательная астрономия получила развитие в Древнем Египте, Вавилонии, Ассирии.

Особое место в небесных наблюдениях занимал «храм» — прообраз обсерватории, находящийся на равнинах юго-западной Англии, Стоунхендж. Ее возведение началось в каменном веке в 2800–1600-х годах до н. э., а завершилось в бронзовом веке. Уникальное сооружение представляло кольцо вертикально стоящих каменных столбов из песчаника. В диаметре кольцо составляет 31 метр. Масса одного столба — 25 тонн. На столбы были положены горизонтальные плиты, относящиеся к 2100 году до н. э. Шесть перекладин сохранились, а из 30 столбов осталось — 17. Внутри кольца столбов пять каменных арок образовали подкову, вогнутостью обращенную на северо-восток. Каждая арка состояла из двух камней в виде опоры, а третья соединяла их сверху. Ныне сохранились три арки, конструкции которой получили название «трилита». В тридцати метрах за валом на оси подковы располагался «пяточный камень», окруженный рвом. Возможно, он являлся ориентиром, соответствующим восходу Солнца в день летнего солнцестояния. Щели арок строго фиксировали направления из центра сооружения в различные точки на горизонте. Наблюдения позволяли фиксировать точки восходов и заходов Солнца и Луны, определять дни летнего и зимнего солнцестояния, весеннего и осеннего равноденствия, а также возможные затмения.

В течение IX–XVI веков своими астрономами прославилась Средняя Азия. Многие годы точное местонахождение обсерватории Улугбека, возведенной в 1428–1429 годах на холме Кухак (ныне Чупан-Ата) в Самарканде, оставалось неизвестным. Только в 1908 году археолог В. Л. Вяткин на основании исторических документов обнаружил следы разрушенного сооружения. Это было круглое в плане трехэтажное здание в диаметре 46,4 м и высотой 30 м, украшенное яркими изразцами. В величественной постройке находился мраморный секстант для наблюдения за Солнцем, Луной и планетами небесного свода.

Название построек для небесных наблюдений обсерваториями появилось в средние века и сохраняется до настоящего времени. Первая в России астрономическая обсерватория появилась в 1690 году в Холмогорах, на Северной Двине, основанная архиепископом Холмогорским Афанасием (А. А. Любимовым). «Муж слова и разума» отличался высокой образованностью, имел большую астрономическую библиотеку. Сначала он устроил обсерваторию в своих покоях, а затем перенес на колокольню Кафедрального собора, где в специально выделенном помещении имелись различные трубы и угломерные инструменты. Обсерватория использовалась для наблюдений за звездами, включая необходимую помощь в навигации по Северному морю.

Дальнейшее развитие астрономии связано с деятельностью Петра I. В 1701 году он издал указ об открытии в Москве Навигационной школы. Здесь читали лекции по движению, строению и развитию небесных тел. В здании Сухаревой башни, где находилась школа, устроили астрономическую обсерваторию.

Петр I на протяжении всей жизни сам изучал науку о небесных светилах и даже проводил соответствующие наблюдения, используя зрительные трубы, солнечные часы, квадранты, астролябии. Многие инструменты он приобрел, посещая европейские обсерватории — Гринвичскую (Англия), Копенгагенскую (Дания).

Первая в России государственная обсерватория была устроена в Кунсткамере, естественнонаучном музее, основанном в Петербурге по замыслу императора. Здесь предполагалось собрать коллекции минералов, скелетов птиц и животных, анатомические препараты, образцы оружия, произведения искусства. Многие экспонаты приобретал лично государь. Историческое название здания — «Палаты Санкт-Петербургской Императорской Академии наук, Библиотеки и Кунст-

камеры». Музею отвели место на берегу Невы, недалеко от Двенадцати Коллегий, предназначенных для высших государственных учреждений. Архитекторы Г. И. Маттарнови, Н. Ф. Гербель, Г. Киавери, М. Г. Земцов возвели здание в течение 1718–1734 годов, разместив сразу библиотеку на 15000 томов и обсерваторию Академии наук, с которой связывали новый этап в постижении тайн мировых процессов.

Высокая многоярусная башня с астрономической сферой стала важнейшим архитектурным акцентом набережной Невы. Прообразом ее сложных очертаний были берлинские сооружения Андреаса Шлютера, в частности, Монетный двор. Последователем известного зодчего в Петербурге выступил архитектор Маттарнови, занимавшийся одновременно со строительством каменной Исаакиевской церкви разработкой проекта Кунсткамеры. Сочетание вогнутых и выпуклых поверхностей башни создает пластический эффект, усиленный двумя примыкающими тождественными корпусами. Объединенные сложным в плане центральным объемом, они оформлены в духе архитектуры петровского времени. Плоские и рустованные лопатки, фигурные наличники, окраска в два цвета динамично подчеркивали принадлежность фасадов к барочному стилю.

В специально предусмотренном круглом зале на третьем этаже башни находился большой «Готторпский глобус». В 1713 году в северной Германии герцог Шлезвиг-Гольштейнский подарил его императору в знак благодарности за освобождение русскими войсками осажденного шведами в ходе Северной войны города-крепости Тенингена. Глобус доставили в Петербург спустя четыре года с большими трудностями.

С 1717 года он хранился в павильоне, построенном в центре Большого луга (Марсово поле) для содержания персидского слона, подаренного императору. Указом Сената в 1725 году глобус передали Императорской Академии наук. Он был изготовлен по рисунку знаменитого датского астронома Тихо Браге в 1654–1664 годах. Работы выполняли механики Андреас Буш из Люмбурга и художники братья Андреас и Христиан из Гузума под руководством немецкого путешественника и географа Адама Олеария.

Глобус представляет собой полый шар диаметром 317 сантиметров. Снаружи на его поверхности помещена живописная карта земного шара с массивным кольцом-меридианом из латуни, а внутри — астрономическая карта звездного неба. Он покоится на же-

лезной оси с наклоном, соответствующим оси земли и Пулковскому меридиану. Ось закреплена внизу упором башмака на полу, а вверху — металлическими растяжками к стенам башни. Каркас металлический, покрытый по опалубке медными листами и оклеенный грунтованным холстом. Под звездным небом на оси глобуса устроен круглый деревянный стол и скамейка на 10–12 человек. С помощью специального механизма глобус вращался, создавая впечатление движения звездного неба и выполняя функцию первого планетария. Здесь он находился до «бедного огорения» — пожара в декабре 1747 года.

Его воссоздали «лучше прежнего» в 1748–1752 годах по уцелевшим металлическим конструкциям — каркасу, оси, кронштейнам для крепления стола, а также неповрежденной пожаром дверце, находившейся в другом помещении. Географическую карту исполнил адъюнкт Академии наук И. Ф. Трускотт с помощниками. Звездное небо внутри глобуса расписали живописный мастер И.-Э. Гриммель с учениками, детали изготовили академические мастера Т. Тирютин, Ф. Фредерик, Б. Скотт.

Академия наук периодически дополняла карту глобуса новыми материалами научных открытий с нанесением маршрутов географических экспедиций.

Глобус неоднократно перемещался. В 1901 году он был перевезен в Царское Село и установлен в Адмиралтействе Екатерининского парка. В 1941 году при оккупации города Пушкина его увезли в Германию. Глобус, обнаруженный после окончания Великой Отечественной войны в музее города Любека, возвратили в сильно поврежденном виде в Ленинград и впоследствии подвергли сложной реставрации. В 1948 году Большой академический Готторпский глобус вернулся в здание Кунсткамеры, являясь одним из самых ценных экспонатов созданного здесь Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого.

Первая астрономическая обсерватория Петербургской Академии наук была оборудована камерой-обскура Жозефом Николя Делилем, который в начале 1726 года приехал из Парижа, получив лестное приглашение Петра I. Для него арендовали дом генерал-лейтенанта Михаила Афанасьевича Матюшкина, расположенный у Смольного двора «вверх по Неве реке, против Канец». Постройка состояла из семи светлиц и залы. Астроном наблюдал здесь затме-

ния спутников Юпитера. Он прожил в доме до конца лета 1726 года, переехав затем в квартиру в здании Кунсткамеры. Делиль предложил завести знаковую традицию — давать полуденный выстрел пушки от Адмиралтейства по сигналу академической обсерватории, находившейся напротив через Неву. К сожалению, идею астронома не поддержали и воплотили ее только в 1865 году, когда из Пулковской обсерватории проложили телеграфную линию. Спустя семь лет пушку перенесли в Петропавловскую крепость, на Нарышкин бастион.

Научные связи России и Германии прочно укреплялись, что способствовало приезду в начале 1751 года из Берлина в Петербург двадцатипятилетнего астронома Августина Нафанаила Гришова. Он расположился в доме австрийского посланника Вратислава Лобковича, в так называемом Вратисловом дворе. Участок постройки находился за дворцом Меншикова на Васильевском острове, между Третьей и Четвертой линиями.

Это было каменное трехэтажное здание с характерным высоким крыльцом, двускатной крышей и балконом по центру. Такие постройки преображали плоские и низкие невские берега. Впоследствии участок отошел под строительство здания Академии Художеств. Гришов полагал обустроить на балконе второго этажа своеобразную обсерваторию, прикрепив к стене пассажный инструмент и квадрант, не строя специального помещения. В этой обсерватории астроном вел наблюдения до середины января 1755 года, когда его переселили в трехэтажный каменный дом баронов Строгановых на возвышенной и мало затопляемой Стрелке Васильевского острова, мыс которой разделил Неву на два рукава — Большую и Малую. Первоначально здесь располагались ветряные мельницы и артиллерийская батарея Василия Корчмина. Возведенное в 1716 году, строение находилось на месте выхода Биржевого проезда к будущей площади, рядом с северным пакгаузом. Квартира Гришова располагалась на втором этаже. Желая продолжить наблюдения, он просил разрешения построить небольшую деревянную обсерваторию рядом с этим домом, но получил отказ по причине случавшихся частых пожаров, преследовавших столичные деревянные постройки. Тогда энергичный астроном решил вести наблюдения на своей квартире, пользуясь зрительными трубами, астрономическими часами для «обсервации солнечных и лунных затмений, закрытия неподвижных звезд Луною и иные сим подобные».

С 1747 года в этом здании шли занятия студентов Академического университета, организованного при инициативе М. В. Ломоносова, человека-эпохи, с именем которого связан новый важный этап в развитии русской астрономической науки. До нашего времени дом не сохранился, его снесли в 1800-х годах.

С февраля 1757 года новый адрес, где Гришов с упорством продолжил свои исследования — дом бригадира В. И. Храповицкого, находившийся в Адмиралтейской части у Галерной гавани, на участке, ныне ограниченным Английской набережной, площадью Труда, каналом Крунштейна, наб. р. Мойки, наб. Ново-Адмиралтейского канала. Здесь на первом этаже ученый занимал четыре «палаты», кабинет, «людской покой», кухню с чуланом, сени, часть чердачного помещения.

Возможность расположить обсерваторию появилась в прилегающей свободной половине сада. По предложению Гришова четыре большие стороны обсерватории должны были точно соответствовать четырем частям света. Фундамент намеривались положить из белого камня или плитника до двух футов выше земли. Стены из бревен и досок внутри предлагалось обить толстым войлоком. Каменный пол способствовал созданию устойчивости. В здании предусматривались пять больших окон. Особая конструкция из тонких бревен и качественных досок составляла кровлю, имевшую в центре два «творила, чтоб по соизволению отворять наружу или на вольную сторону». Требование об устройстве в обсерватории «окна», позволяло иметь «меридиан совсем отверстым». Для практики наблюдений это было совершенным новшеством. Чтобы добиться от инструментов большой точности стены предполагалось обить толстым войлоком, создавая тем самым постоянную температуру.

Для постройки этой обсерватории пришлось обратиться к архитектору Адмиралтейской коллегии С. И. Чевакинскому, который имел большую проектную и строительную практику, в частности возведение в столице Никольского собора и дворцовых комплексов Шереметевых и Шувалова.

29 мая 1755 года зодчего определили «ко исправлению погоревших академических палат и обсерватории». Чевакинский талантливо проявил себя, когда активно участвовал в восстановлении здания Кунсткамеры и находящейся в ней обсерватории. Он «учинил» смету в сумме 200 рублей для постройки обсерватории для

А. Н. Гришова. Но Академия наук не одобрила этого проекта. Тогда астроном предложил оборудовать под временную обсерваторию три небольших помещения на чердаке дома Храповицкого. Но этот вариант решения оказался безуспешным, и в феврале 1759 года ученый покинул дом Храповицкого. Он выбрал квартиру на Васильевском острове, на углу 9 линии и набережной Невы, в бывшем доме вице-канцлера графа М. Г. Головкина, впоследствии купленного купцом. В это время постройку присоединили к дому нового владельца, генерал–прокурора Сената князя Я. П. Шаховского, (ныне наб. Лейтенанта Шмидта, № 11/2).

В каменном двухэтажном доме обсерватория начала работать 15 апреля 1759 года. Изображение здания имеется на аксонометрическом плане Санкт-Петербурга 1764–1773 годов. Его главный фасад обращен на Неву, выделяясь тремя большими окнами второго этажа. В 1882–1884 годах здание перестроили, изменив фасады по проекту архитектора П. Ю. Сюзора

Одной из первых работ А. Н. Гришова в домашней обсерватории стали поиски кометы Галлея. Для более плодотворного изучения небесных явлений ученый ходатайствовал о постройке академической обсерватории, но вне пределов города.

Практика создания небольших домашних обсерваторий, получивших развитие от небольших наблюдательных пунктов до отдельно стоящих построек, продолжилась известными учеными — М. В. Ломоносовым, И. А. Брауном, Г. В. Крафтом, П. Б. Иноходцовым.

Первый русский академик М. В. Ломоносов, которого А. С. Пушкин назвал «нашим университетом», соорудил небольшую обсерваторию на собственные деньги на территории усадьбы на Мойке (участок дома № 61 по Большой Морской улице). Ученый получил большой участок на бывших «погорелых местах», состоящий из шести дворовых мест. Три из них выходили на набережную Мойки, три примыкали к ним позади.

Рисунок М. И. Махаева из коллекции видов Петербурга воспроизвел усадьбу на улице, существующей к 1757 году, в виде одного из самых больших двухэтажных каменных домов с мезонином и служебными флигелями.

Аксонометрический чертеж квартала плана Сент-Илера 1760-х годов также включал обширную усадьбу Ломоносова, где он прожил последние восемь лет своей жизни.

На ее территории находился фруктовый сад, за которым ухаживал ученый, а также пруд. Небольшое одноэтажное здание между ним и Почтамтской улицей размером шесть метров в длину, пять — в ширину, четыре — в высоту — предназначалось для наблюдений. Это была обсерватория открытого типа с горизонтальной площадкой на крыше. 26 мая 1761 года Ломоносов наблюдал с нее прохождение Венеры по диску Солнца, используя зрительную трубу и астрономические часы. Он установил, что планета окружена «знатною воздушною атмосферою». За четыре года наблюдений ученый сконструировал однозеркальный телескоп, звездный фонометр, квадрант новой конструкции. В 1821 году усадьбу приобрел Почтамт. В 1846 году зодчий А. К. Кавос возвел здание «для отделения почтовых карет и брик», а со стороны Почтамтской улицы — «дом для нижних служителей». Назначение здания, построенного в стиле эклектики, подчеркивали головки лошадей в рисунке капителей. Память об усадьбе Ломоносова увековечена мемориальной доской.

Иногда, в честь важнейших небесных явлений в Петербурге устраивались торжественные праздники. Наблюдения за Венерой, вступающей на диск Солнца 3 июня (23 мая) 1769 года, проходили с участием Екатерины II в окрестностях Ораниенбаума из деревни Верхняя Бронная. Императрица оставалась на месте до их окончания и проявила интерес также к частному затмению Солнца, случившемуся в этот же день.

Появление пятен на Солнце, прохождение по солнечному диску Венеры и Меркурия, а также метеорологические наблюдения заинтересовали профессора физики И. А. Брауна, устроившего в 1751 году домашнюю обсерваторию в доме коллежского советника Лодыженского и капрала лейб-гвардии Семеновского полка Вельяминова-Зернова на Первой линии Васильевского острова.

Другой профессор экспериментальной физики В. Л. Крафт организовал небольшую обсерваторию в доме генерала А. Я. Волкова, приближенного князя А. Д. Меншикова, и полковника И. Е. Лутковского, поставлявшего материалы для сооружения здания Двенадцати коллегий. Он располагался на углу набережной Невы и Седьмой линии Васильевского острова (ныне № 2).

Здесь с 1720-х годов находились два дома указанных владельцев, оставшиеся недостроенными. От этих построек началась

ступенчатая застройка набережной по проекту ведущего архитектора города Д. Трезини. В 1736 году они перешли к Академии наук. Нижний этаж заняла типография, а верхний академические служащие. В 1757–1758 годах к объединению зданий приступил архитектор С. И. Чевакинский. Великолепная отделка ряда жилых помещений вызвала даже особый интерес М. В. Ломоносова. В. Л. Крафт поселился здесь между 1771–1773 годами в квартире, располагавшейся под чердаком. Наблюдения велись через отверстие в кровле с помощью зрительной трубы Доллонда. Схождение и расхождение дисков Луны и Солнца определялись с точностью до секунды. В своей обсерватории ученый наблюдал затмение Солнца 12 марта 1773 года.

Спустя почти двадцать лет, в 1791 году здесь существовала новая обсерватория. Ее основатель А. Эйлер обосновался на втором этаже. Одно из южных окон его квартиры по указанию Е. Р. Дашковой переделали для ведения наблюдений по проекту архитектора П. Г. Гинца. На уровне подоконника с внешней стороны находилась каменная плита, на которую устанавливались трубы и различные инструменты. Все железные элементы от петель до гвоздей заменили медными, что позволило использовать магнитные стрелки в инструментах. Затем оборудовали и второе окно комнаты, завершив создание малой обсерватории.

В1806–1808 годы дом перестроили в формах классицизма по проекту А. Д. Захарова. В это время зодчий был занят преобразованиями Гребного порта на Васильевском острове. Для осуществления работ привлекли А. Г. Бежанова и академического архитектора Д. Е. Филиппова. Проект сохранил связь со структурой построек восемнадцатого века. Она прослеживается в пропорциях этажей и окон, в креповках (малых выступах центральной части), рустовке в виде рельефной кладки лопаток. В доме всегда жили выдающиеся ученые, что ныне отмечено 29 мемориальными досками.

Последней личной обсерваторией в XVIII веке стала небольшая кирпичная постройка на участке на набережной реки Фонтанки. Владение, первоначально принадлежавшее почтмейстеру Ашу, Академия наук приобрела для Ботанического сада. Здесь велись научные исследования, а в одном из двух жилых флигелей обитал астроном-академик П. Б. Иноходцев (наб. р. Фонтанки, 112). Он оборудовал обсерваторию квадрантом, грегорианским телескопом и часами наблюдал затмения Луны и Солнца, спутников Юпитера.

Не только профессионалы, но и любители небесных наблюдений устраивали домашние обсерватории в своих усадьбах. Главный дом екатерининского вельможи графа А. Г. Бобринского располагался в глубине участка на наб. Адмиралтейского канала (№ 32) и был ограничен Галерной улицей (№ 58–62). Перестройкой существовавшего ранее дома занимался в 1792–1796 годах архитектор Л. Руска. Значительный объем и эффектная архитектурная обработка в классицистическом стиле с использованием скульптуры выделяли усадебную постройку. Бобринский, не уверенный в своей судьбе внебрачного сына Екатерины II и Григория Орлова, выпускник сухопутного Шляхетского корпуса, увлеченно занимался астрономией и устроил себе башенку на главном корпусе, служившую ему обсерваторией, которая просуществовала до 1831 года.

Частные и академические обсерватории сыграли заметную и важную роль в развитии отечественной науки. Отличаясь простотой оформления, они заложили основы архитектурных и функциональных решений, пройдя путь от приспособления жилых помещений до создания отдельно стоящих сооружений. Чаще всего постройки, где велись наблюдения небесных светил, находились на Васильевском и Адмиралтейском островах.

Исключительное место среди других островов принадлежало Кронштадту, исторически предназначенному защищать подступы к Петербургу. Одно из старейших зданий Кронштадта, Итальянский дворец, возведенный в 1720–1733 годах архитектором И. Ф. Браунштейном, занимал участок в южной части острова. В его строительстве принимали итальянские мастера. Трехэтажное здание в стиле петровского барокко перестраивалось в 1771–1773 годах. Архитектор С. И. Чевакинский, зарекомендовавший себя как автор интересных градостроительных предложений для Кронштадта и уже завершивший свою деятельность, был привлечен к возникшим строительным работам. В частности, вместо мансардного шатра он устроил мезонин в три окна по западному фасаду и в четыре по южному для размещения обсерватории. Простенки были декорированы филенчатыми лопатками, а ниже окон располагались неглубокие ниши.

С 1800-х годов дворец занимает Штурманское училище, и на обсерватории устанавливают «морской телеграф» — сигнальную башню для подъема флагов. В 1808 году на крыше обсерватории по проекту архитектурного гезеля Берсона возвели «телеграфический

домик», скрытый внутри четырехгранного купола. Через двенадцать лет по проекту архитектора А. Н. Акутина, безвыездно работавшего в Кронштадте и принимавшего участие почти в каждой возводимой постройке, комнаты обсерватории перекрыли сводами, чтобы модернизировать проведение астрономических наблюдений. Для консультаций архитектора и установки оборудования в Кронштадт командировали «астрономии профессора» Тобизена. В 1847 году башню обсерватории повысили на этаж, выделив «венецианскими» окнами и плоской крышей без ограждения. Через десять лет перед западным фасадом дворца в разбитом пейзажном саду по проекту И. А. Заржецкого построили еще одну астрономическую беседку, расширив сферу исследований.

В XIX веке утвердился новый подход к изучению небесных наблюдений, знаменуя важные открытия, в том числе сделанные в учебных заведениях.

К их числу относится Морской кадетский корпус, который выделяется в застройке набережной лейтенанта Шмидта (№ 17). В объем здания включены дома первой половины XVIII века. Ранний из них был построен по образцовому проекту в 1720 году и объединен спустя десятилетие с другим строением во дворец Б. Х. Миниха по проекту Н. Жирара. В 1753 году расширенное домовладение передали Морскому шляхетскому корпусу. Присоединив ряд новых построек, архитектор Ф. И. Волков перестроил их в классицистическом стиле в единый комплекс (1796–1799 гг.). Большое своеобразие его силуэту придавала круглая двухъярусная деревянная башня астрономической обсерватории, размещенная над десятиколонным ионическим портиком центральной части главного фасада. Над ней в 1832 году по предложению профессора С. И. Зеленова появилась первая вращающаяся цилиндрическая надстройка для астрономических наблюдений. Между 1848–1852 годами на ее месте соорудили новую круглую деревянную башню. В следующем десятилетии ее перестроили и оснастили астрономическими инструментами и приборами для метеорологии. В 1876 году в башне устроили железную платформу для вращения по разным направлениям. Затем здесь разместили сигнально-наблюдательный пост с использованием корабельной мачты для подъема флажных сигналов. Последние усовершенствования в башне произвели в 1893 году по проекту архитектора Антипова.

Малоизвестным фактом является устройство обсерватории на главной парадной и административной площади города — Дворцо-

вой. В 1822 году на крыше западного корпуса величественного классицистического здания Главного штаба, возведенного по проекту К. И. Росси и разместили небольшую обсерваторию Военно-топографического депо. В ней велись наблюдения в течение двадцати семи лет.

Важнейшим событием для России стало открытие Главной астрономической обсерватории в Пулкове 19 августа 1839 года. Основанная по указу Николая I академиком В. Я. Струве, она была сооружена по проекту известного русского архитектора А. П. Брюллова в окрестностях Петербурга. Однако устройство малых обсерваторий продолжилось.

Особое место в столице занимала Главная Геофизическая обсерватория, основанная при Горном институте на участке по адресу 23 линия В. О., 2а, лит. А Купец Миллер начал осваивать эту территорию в середине XVIII века, открыв здесь чулочно-трикотажную мануфактуру. Позднее на этом месте появились склады масла и сала. Территорию, получившую название Масляного буяна, отделял одноименный канал.

В 1846–1849 годах по проекту архитектора А. Гельшера на углу Масляного канала и 23 линии создается Главная Геофизическая обсерватория для постоянных наблюдений и предупреждения об опасных гидрометеорологических явлениях, включая петербургские наводнения. Ее первый директор А. Я. Купфер разработал эмпирический метод прогноза наводнений. С 1856 года в обсерватории организовали сбор метеосводок с других станций по телеграфу. Первоначально каменное двухэтажное здание завершалось деревянной башней. Фасад был выдержан в формах эклектики с использованием классицистических и ренессансных мотивов. Архитектор трактовал его в виде трехчастной композиции с повышенным центральным ризалитом. Ядром симметричной планировки служил двусветный зал для метеонаблюдений. В центре его перекрытия располагалось световое отверстие, а над ним башня для наблюдений. Вокруг зала находились кабинеты и служебные помещения, часть которых располагалась также в цокольном этаже.

В 1912 году в надстроенном на этаж здании сохранили башню и пристроили небольшой трехэтажный корпус вдоль 23-й линии. В 2000-е годы башню обшили современным декоративным сайдингом с имитацией под кирпичную кладку. После войны обсерватория переехала в Лесное и поселок Воейково. В настоящее время здесь размещается Госгидромет.

При Санкт-Петербургском Университете по инициативе С. П. Глазенапа в 1881 году соорудили учебную астрономическую обсерваторию, в которой установили 9,5 дюймовый телескоп-рефрактор.

На 10-й линии В. О. в домах 31–33–35–39 в 1885–1918 годах находились Высшие женские (Бестужевские) курсы, названные по имени первого директора, профессора русской истории К. Н. Бестужева-Рюмина. Главное здание курсов возвели по проекту А. Ф. Красовского, при участии В. Р. Курзанова. Трехэтажный, Н-образный в плане корпус, вытянут в глубину участка и оформлен с использованием горизонтального руста, многочисленными тягами. Переход от прямоугольных окон нижних этажей к арочным окнам третьего этажа с увеличением их размеров в боковых ризалитах обогащают образное решение фасадов в стиле эклектики. В дальнейшем к главному зданию примкнули другие корпуса, составляя единый комплекс.

Над флигелем, построенным архитекторами В. Н. Пясецким и С. В. Покровским в 1902–1903 годах, соединенным с основным объемом здания, соорудили астрономическую башню. В 1909 году по проекту Д. Д. Устругова металлическую и частью бетонную башню, круглую в плане, надстроили. Ее купол представляет металлические конструкции из балок, стоек и арок, соединенных болтами и сваркой.

Возможно, что именно в 1930 годы появилась вторая астрономическая башня. Кирпичная, круглая в плане, с металлическим балконом, она завершилась куполом на металлическом каркасе.

Осенью 1900 года в Петербурге состоялось открытие Тенишевского коммерческого училища (Моховая ул., 33–35), воплощающего идею создания среднего учебного заведения нового типа, где с образцовой общеобразовательной школой совмещались углубленные курсы и лекции. К разработке его проекта крупный предприниматель, ученый-этнограф, музыкант и коллекционер князь В. Н. Тенишев привлек гражданского инженера Р. А. Берзена. Представительное главное здание и находящийся в глубине участка учебный корпус, возвели в стиле модернизированной неоклассики. Устроенную над учебным зданием небольшую обсерваторию в 1909 году дополнительно обустроили члены только что созданного Русского общества любителей мироведения. Они снабдили башню вращающимся куполом и различными инструментами, в том числе трубой Мерца. Эта об-

серватория была утрачена в период существования здесь Театра юных зрителей с 1922 по 1962 годы.

В начале XX века центрами культуры и просвещения населения становятся Народные дома, располагавшиеся преимущественно на окраинах. Одной из таких первых каменных построек стал Лиговский Народный дом, возведенный на средства графини С. В. Паниной в 1901–1904 годах по проекту архитектора Ю. Ю. Бенуа (Тамбовская ул., 63). Архитектурное оформление и структура здания являются образцом рационалистического модерна. Отсюда в 1910 году петербуржцы наблюдали, как к земле приближается комета Галлея. Комплекс Народного дома объединил театральный зал, лекционное помещение, библиотеку, школу для рабочих и их детей, мастерские, столовую, чайную и первую народную обсерваторию. Ее открыли 1 марта 1905 года. Краснокирпичные фасады Народного дома Паниной выразительно отличались высоким качеством отделки, выявляющей четкость пропорций постройки. Рельефно обработанные стены обсерватории со сферическим куполом имели небольшие круглые окна. Сохранившаяся башня обсерватории удачно объединена с объемом лестничной клетки, обслуживающей сцену.

Среди частных обсерваторий в Петербурге пользовалась известностью башня для наблюдений госпожи А. И. Фрейберг, жившей на Ново-Александровской улице, 4а (не сохранилась).

В 1904 году в столице возник естественно — исторический кружок популяризаторов астрономии «Русская Урания». Его организовал Ю. А. Миркалов, сделавший первым самостоятельно телескопы-рефракторы, в частности для крейсера «Аврора». Раньше, как правило, эти инструменты выписывали из-за границы. Знаменательно, что начиная с 1906 года, в России выпустили более 100 телескопов и более 50 вращающихся куполов.

Публичный интерес к «астрогнозии» проявился в создании доступных мини-сооружений для наблюдения всеми желающими и любителями мироведения. Известно, что на Марсовом поле в Петербурге, предназначенном для строевых занятий военных, в 1911–1914 годах по инициативе «Русской Урании» стояла небольшая будка с куполообразной крышей. Внутри ее находился телескоп. Каждый, кто хотел прикоснуться к тайнам небесного мироздания, поднимался по лесенке на несколько ступенек и, прильнув к окуляру, наблюдал таинственные

звезды. Даже зимой в неотапливаемые помещения приходили увлеченные любители Солнечной системы.

В 1912 году на Каменном острове на участке, принадлежавшем М. Л. Нейшеллеру, (наб. Малой Невки, 6) также была построена любительская обсерватория. Она стала публичной в летнее время с 1924 по 1927 годы (не сохранилась).

Другую общедоступную обсерваторию, открытую в 1934 году на Елагином острове, через два года перевели в Дом занимательной науки. Уникальное научно-просветительское учреждение располагалось во дворце Шереметевых (наб. Фонтанки, 34). Отдел астрономии устроили в помещении бывшей церкви. Южную часть дворца занимал астрономический институт. В 1940 году Дому занимательной науки разрешили построить астрономическую вышку над мансардой дворца. К сожалению, популярный у горожан телескоп утратили во время блокады.

Интерес к «небесным» сооружениям ярко проявился в школьной архитектуре советского периода. Это объяснялось введением курса астрономии в учебный план школ.

Так возникла ныне существующая небольшая обсерватория при физическом факультете Педагогического института имени А. И. Герцена. Она располагалась на крыше бывшего главного корпуса Воспитательного дома, возведенного в 1839–1843 годы по проекту архитектора П. С. Плавова (наб. Мойки, 52). Сохранившаяся ныне башня, круглая в плане, завершалась металлическим куполом.

К десятой годовщине Октябрьской революции в Ленинграде построили первую советскую школу на проспекте Стачек, 5. Ее возвели в стиле конструктивизма — новаторского течения, решавшего функциональные и социальные задачи в выразительных художественных формах. Автор проекта — один из создателей этого направления А. С. Никольский обратился к свободному ассиметричному плану, используя символику советского государства — серп и молот. Дугообразный корпус примыкал к вертикальной прямоугольной башне, завершенной сохранившимся куполом обсерватории. Необычная композиция эффектно воспринималась по оси Тракторной улицы, замыкая ее перспективу.

Другое здание школы с производственным уклоном для подготовки рабочих кадров А. С. Никольский спроектировал совместно с В. М. Гальпериным и А. А .Заварзиным в 1929–1930 годах

в Лесном (Политехническая ул., 22).Состоящее из динамичных параллелепипедов, пересекающихся и входящих один в другой под прямыми углами, оно стало одним из лучших примеров ленинградского авангарда. Авторы исходили из эстетической организации функциональных зон в различных комбинациях геометрических объемов, железобетонных конструкций, контрастов стенных и остекленных поверхностей. Тайны звездного неба изучались в учебной обсерватории — круглом в плане павильоне с большим куполом, эффектно воспринимаемым на фоне строгих форм корпусов. В 1946 году здание занял созданный в нашем городе Всесоюзный научно-исследовательский институт телевидения.

Другой уникальный комплекс школьных корпусов, возведенных в стиле конструктивизма в 1927–1929 года по проекту архитектора Г. А. Симонова, включал пятиэтажный объем обсерватории (ул. Ткачей, 9). Три параллельных корпуса разной длины и высоты связывала галерея на столбах. Северный корпус, состоящий из включенных друг в друга параллелепипедов, предназначался для старшеклассников и выразительно завершался куполом обсерватории по образцу школы другого лидера авангарда А. С. Никольского. Ее объем усиливал доминантное положение здания среди малоэтажной застройки.

При строительстве в 1968 году экспериментальной школы № 345 между улицами Бабушкина, Седова и бульваром Красных Зорь (ныне бульвар Красных Зорь, 6, корпус 2) по проекту группы авторов под руководством С. И. Евдокимова преемственно использовалась идея включения учебной обсерватории. Уникальное здание школы состояло из четырех блоков разной этажности, соединенных переходами с бассейном и зимним садом. Над одним из блоков возвышалась астрономическая башня. Ее объем, круглый в плане, отвечал традиционной форме учебного астрономического павильона.

Сохранившиеся и исчезнувшие уникальные малые обсерватории выделяют Петербург среди других российских городов, придавая ему державный статус небесной столицы.

Источники

[1] Ченакал В. Л. Малые обсерватории Петербургской Академии наук в XVIII в. Историко- астрономические исследования. — Вып. III. — М., 1957.
[2] Абалакин В. К. Карпеев Э. П. Положенцев Д. Д. 300 лет астрономии в Санкт-Петербурге. — СПб., 2000.

[3] Коротцев О. Н. Астрономия. Популярная энциклопедия. — СПб., 2003.
[4] Степанов А. В. , Абалакин В. К. , Толбин С. В. , Николаева Т. И., Семенова Г. В. 175 лет Главной (Пулковской) астрономической обсерватории Российской Академии наук. — СПб., 2016.
[5] Луцкий В. К. История астрономических общественных организаций в СССР (1888–1941). — М., 1982.
[6] Новокшанова З. К. Астрономическая обсерватория Военно-топографического депо Главного штаба. Историко-астрономические исследования. — Вып. IV. — М., 1958.
[7] Петров А. Н. Здание б. Морского Кадетского корпуса. Историческая справка. 1956. КГИОП.
[8] Олюнин А. А. Высшие женские Бестужевские курсы. Паспорт. 1979. КГИОП.
[9] Кириков Б. М., Штиглиц М. С. Архитектура ленинградского авангарда. — СПб., 2008.
[10] Лесной: исчезнувший мир. Очерки петербургского предместья. — СПб., 2011.
[11] Астрономическая обсерватория Санкт-Петербургского университета. http://www.astro.spbu.ru/ (дата обращения 06.02.2014).

Галина Хвостова

ИСТОРИЯ СТАТУИ «АРХИТЕКТУРА» ПЬЕТРО БАРАТТЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЛЕТНЕГО САДА

Статуя «Архитектура» или, что точнее, «Аллегория архитектуры», находится в коллекции мраморной скульптуры Летнего сада с 1722 года. В это время Пётр Великий упорно и постоянно пополнял свою коллекцию, отдавая явное предпочтение как автору — венецианскому скульптору Пьетро Баратте. В настоящее время с именем Баратты связано 15 произведений Летнего сада. Большинство из них отличается тематическим обобщением определенных понятий: статуи — аллегории «Правосудие», «Милосердие», «Слава», «Навигация». В этот ряд логично «встраивается» и «Архитектура», которая весьма многозначно вбирает в себя эстетическую, философскую и даже политическую составляющую, актуальную для молодой, развивающейся российской столицы.

Статуя «Аллегория архитектуры» является одним из знаковых мраморных памятников коллекции. Она представляет собой изображение обнаженной женщины, в руках которой можно видеть чертежные инструменты и свернутый наполовину лист бумаги с чертежом. Опора статуи — высокий вертикальный фрагмент стены, как бы сложенный из аккуратно обтесанных неполированных квадров камня. Подножие скульптуры в самом низу оформляет надпись: *ARCHTETTURA*. Обе руки обозначены в движении влево и заняты атрибутами: левая держит сложенный циркуль, опирающийся на верхний край развернутого чертежа; а правая, собственно, и держит этот чертеж. На нем имеется прорисовка, — линии, проделанные резцом скульптора. Всмотревшись, мы увидим три проекции архитектурного сооружения, но это не здание, а одна колонна. Первое изображение — высокий пьедестал, на котором видно многоступенчатое основание части (верх обрезан) небольшой колонны. Второе — слева от основного чертежа: одной сложной линией намечен профиль этой архитектурной детали — пьедестала основания и верха колонны. И, в третьем изображении, в самом низу, узнается основной мотив в плане: квадрат с вписанной в него окружностью, разделенной крестом внутри на четыре равные части — основание колонны на пьедестале.

Характеристика образа, постановка фигуры в развороте, сложность движения, — во всем наблюдается узнаваемый пластический стиль Баратты. Мастерски свернутая в рулон часть МРАМОРНОГО чертежа одновременно служит и естественным прикрытием нижней части женской фигуры. Обработка мрамора демонстрирует безусловное мастерство скульптора в отношении знания анатомии женского тела; вынос округлой линии бедра, мягкие линии спины, верхняя часть которой покрыта струящимися великолепными кудрями, — все это признаки индивидуальной манеры Баратты, которые можно наблюдать в трактовке скульптур «Навигация» и «Слава». Волею обстоятельств, невзирая на почтенный возраст скульптуры, глаза сохранили зрачки (что отнюдь не всегда наблюдается в других мраморных произведениях коллекции Летнего сада). Таким образом, серьезное выражение идеально прекрасного лица создается в немалой степени благодаря устремленному в пространство твердому взгляду. Уверенность и собранность, ясно читаемые в характере женского образа, как и не вызывающие сомнения узнаваемые атрибуты, даже если не принимать во внимание надпись на основании *"ARCHITETTURA"*, превращали статую в один из популярных и понятных символов Летнего сада — первого сада новой столицы.

Заметим, — все, без исключения, исследователи истории Летнего сада, касаясь его скульптурного убранства, единодушно полагали, что статуя «Архитектура» имеет все признаки авторства Пьетро Баратты. По мнению Ж. А. Мацулевич, статую, не имеющую подписи мастера, следует отнести «к тому же художественному направлению, которое представлено творчеством Баратты». Мацулевич замечает : «Она имеет все «приличные», как говорили в XVIII веке, атрибуты, а именно: чертеж с планами, который служит ей и прикрытием наготы, циркуль и лекало, которые она держит в руках и, наконец, угол рустованной стены, на который она оперлась левым локтем. Классичность ее пропорций, идеализированной трактовки тела и типа лица очень близки к классичности Баратты. В композиции, с упором на правую ногу и с изгибом всего тела в противоположную сторону, очень умело оправдано наличие стены — подпорки, и вся фигура строго замкнутое кубическое пространство, определяемое квадратным подножием»[1]. Выразительность и значимость статуи для художественного наполнения пространства Летнего сада отмечались неоднократно. «Опираясь на

угол стены, спокойно и уверенно смотрит с высоты своего пьедестала обнаженная женщина с чертежами, циркулем… в руках. Она олицетворяет зодчество, искусство, столь ценимое в новорожденном городе, которому суждено было стать сокровищницей его шедевров», — считает Н. Семенникова. [2] Имя Баратты вспоминает Г. Р. Болотова, характеризуя пластический и композиционный строй произведений коллекции: «В Летнем саду есть статуи, сделанные неизвестными авторами, стиль исполнения которых очень близок Баратте. Это можно сказать о «Мореплавании» и **«Архитектуре»**[3].

Соглашаясь с Мацулевич относительно близости статуи к произведениям Баратты, С. О. Андросов полагает, что, очевидно, она была создана в мастерской скульптора.[4] Это предположение получило развитие в монументальном исследовании С. О. Андросова «Пётр Великий и скульптура Италии». Напоминая, что «статуя значится в списке скульптуры, привезенной Рагузинским из Венеции и Дзордзони в сентябре 1722 года, где она оценена в 100 золотых дукатов», автор продолжает: «Нам представляется, что стилистическая близость «Архитектуры» к подписным произведениям Баратты не вызывает сомнений, однако она несколько уступает по качеству лучшим из них. Судя по всему, статуя создана в мастерской Баратты при его непосредственном руководстве и участии, но с привлечением помощников. Исходя из точной даты привоза в Россию, она должна быть отнесена ко времени около 1720–1722 гг. Стена, сложенная из квадров камня, циркуль и чертеж в руках обнаженной женщины являются обычными атрибутами Архитектуры»[5].

Если говорить о качестве мрамора, — в настоящее время мы не можем с уверенностью утверждать, что он был самого лучшего сорта: в его структуре заметны многочисленные включения железа, а также темные пятна и полосы. При этом нынешний вид и относительно удовлетворительное состояние сохранности мрамора в определенной степени может даже удивить, если учитывать весьма непростую судьбу скульптуры. Вспоминая хронологические этапы ее трехсотлетнего пребывания в коллекции Петра, отметим, что статуя, которая упоминается во всех описях скульптуры Летнего сада, меняла свое местоположение. Н. Д. Кареева, проделавшая тщательный анализ описи Штелина, опубликованной Е. В. Малиновским, подчеркивает, что в 1736 году «Архитектура», наряду с другими десятью статуями, стояла на крыше Грота. [6]

В течение всего XVIII века «Архитектура», находясь на краю крыши Грота, оставалась беззащитной круглый год, Поверхность мрамора страдала от непогоды, теряя полировку авторского слоя, в то время как скульптуры, находившиеся в саду, защищались от снегов и дождей рогожами и циновками, В начале XIX века было решено разобрать обветшавшее строение Грота, на месте которого архитектор Карло Росси, использовав прежние фундаменты и части стен, соорудил павильон «Кофейный Домик». Профессор Академии Художеств скульптор В. И. Демут-Малиновский, который, кроме своих многочисленных обязанностей, исполнял «смотрение» за скульптурами Летнего сада, в 1820 году отправляет на реставрацию в мастерскую Михайловского замка скульптуры из Грота[7]. Архивные документы доносят важные сведения о дальнейших событиях: в 1824–1829 годах «Архитектуру» реставрировал сам В. И. Демут-Малиновский, который заново укрепил отбитую голову и сделал кисть (правой руки).[8]

Такие подробности красноречиво доказывают, насколько опасны перемещения мраморной статуи. Возвратившись, наконец, на аллею Летнего сада, она разделила участь остальных скульптур, время от времени подвергаясь «чисткам» и «починкам». Так, известно, что, по запросу В. И. Демута-Малиновского, Гоф-интендантская контора отправляет «для чистки фигур и бюстов в Летнем саду путиловцев 4 человека, которые бы безотлучно находились в оном саду для исправления работ». [9] В 1826 году скульптор спроектировал специальные деревянные футляры для защиты мраморов в осеннее — зимнее время-, получила такой футляр и «Архитектура».

Пребывание на открытом воздухе под пологом разросшихся деревьев, всегда негативно сказывалось на сохранности мраморных скульптур. Архивные документы, даже в кратких упоминаниях, сообщают неутешительные подробности о внешнем виде памятников. Находим описание «Архитектуры» в Описи скульптур Летнего сада, составленной скульптором Эрмитажа А. Н. Беляевым в 1859 году: «1311. Статуя каррарскаго мрамора в рост нагой женщины, представляющей АРХИТЕКТУРУ с надписью «*Architectura*, облокотившейся на угол здания и держащей в руках наугольник и свиток рисунков, *с большими повреждениями*, (выделено нами — *Г. Х.)* вышиной 45.1/2” вершка»[10].

В свое время нами была обнаружена и опубликована Опись скульптуры Летнего сада, составленная поручиком Драбатукиным

и реставратором Эрмитажа скульптором М. А. Чижовым.[11] История появления этой Описи такова: в 1887 году, скульптуры Летнего сада были «освидетельствованы» скульптором и реставратором Императорского Эрмитажа М. А. Чижовым. После подробного осмотра он составил полный список мраморных памятников из 101 наименования с указанием напротив каждой скульптуры комментария о возможной перспективе — «реставрировать» или «негодна к реставрированию». По мнению Чижова, «20 статуй и 48 бюстов могли бы быть оставлены в саду по их реставрации», которая обойдется до 200 рублей за статую и до 100 рублей за бюст, — примерно в 8800 рублей; а 27 статуй и 5 бюстов, «пришедших в совершенную негодность, следовало бы из сада убрать».[12]

Анализ списка скульптур дает впечатляющие результаты: многие из высокохудожественных произведений, до начала нынешнего XXI века оформлявших аллеи сада и бережно реставрируемые в наши дни, обозначены как «негодные к реставрированию»! Это: «Сивилла Дельфийская», «Сивилла Ливийская», «Сивилла Европейская», обе скульптурные группы «Похищение сабинянок», статуи «Истина», «Беллона», «Ночь», **«Архитектура»,** «Навигация», «Правосудие», «Нереида», «Аврора», «Полдень», «Искренность», «Сладострастие», «Закат», а также ряд скульптурных бюстов, названия которых не всегда совпадают с современными наименованиями. Тяжелое состояние мрамора, отмеченное более 100 лет назад, не так удивительно, как поразительна реакция людей, имевших отношение к хозяйству Летнего сада. В связи с «Докладом министру Императорского Двора о реставрации статуй в Летнем саду с приложением плана Летнего сада и описи статуй» полковник К. А. Гернет предложил уничтожить «негодные к реставрированию» статуи (!) К счастью, на это предложение 20 апреля 1890 года последовала резолюция министра графа И. И. Воронцова-Дашкова: «Оставить в том же виде...»[13]

Итак, «Архитектура», в числе прочих, была объявлена «негодной к реставрированию» и продолжала оставаться на аллее сада. В 1899 году объявлен конкурс на получение реставрационного заказа нескольких скульптур, но статуи «Архитектура» среди них не было. Однако, ее безусловно касалась характеристика, отмеченная в документации: “изваяния подверглись порче вследствие выветривания мрамора на открытом воздухе; отсутствии ежегодной умелой

чистки, а также механических повреждений. Это придает статуям запущенный, полуразрушенный вид, вызывающий вместо художественного наслаждения чувство стыда и отвращения, в то время как “реставрирование” вернет им прежнюю художественную ценность и снова сделает их истинным украшением лучшего из всех петербургских садов»[14].

Наконец, в 1911 году статуя вошла в число 65 скульптур, подлежавших реставрации. Впечатляющий заказ был взят скульптором Д. Н. Малашкиным и мраморщиком Андреевым за 6 тысяч 500 рублей. Исполнители обещали не применять кислот, разрушающих фигуры, твердых инструментов, рашпилей, стальных щеток и т. д., дабы сохранить мрамор и форму фигур — обстоятельство крайне важное при реставрации памятников. У каждой скульптуры был сооружен своеобразный шалаш, под прикрытием которого с 1-го июля в течение летнего сезона велись работы. Об итогах реставрации газета «Русский инвалид» за 27 сентября (10 октября) 1911 года спешила поведать своим читателям**:** «Мраморы петербургского Летнего сада стали неузнаваемы. Отбитые носы, плечи, ноги, руки и пр. приставлены, грязь очищена. Реставрация, произведенная скульптором Малашкиным (18 фигур) и мраморщиком Андреевым (22 фигуры), недели через две будет закончена. Работа скульптора, конечно, художественнее»[15].

Малашкин продолжал заниматься реставрацией скульптур Летнего сада, а летом 1912 года по итогам работ им даже сделан доклад в Императорском Санкт-петербургском Обществе архитекторов. По материалам доклада можно судить о том, каким операциям подвергалась статуя «Архитектура». Предварив свое выступление заявлением, что, как он убедился, статуи «не ремонтировались, по крайней мере, лет 40, и имели массу трещин и поломок», скульптор подробно доложил собранию о своей деятельности. Сообщил, что, прежде всего, он очистил скульптуры от плесени и грязи, а затем приступил к осмотру повреждений. По мнению Малашкина, трещины обычно получаются от заколов камня, происходящих при рубке мрамора, и далее увеличиваются от сырости и мороза. Если не обращать на это внимания, — подчеркивает он, — то трещины мало-по-малу распространяются и служат иногда причиной обвала целых кусков. Первостепенной задачей скульптор поставил для себя, как он выразился, «замастичивать фигуры изобретенным в Берлине составом из особого рода жидкости, цемента и мраморного порошка». Вместе с тем, ему пришлось и ле-

пить из гипса недостающие части статуй, мраморщики воспроизводили их в мраморе, а готовые куски ставились на место, по мастике, с помощью медных пиронов. В результате таких действий неизбежно появление швов, которые следует попытаться довести до толщины волоска. Как полагает скульптор, «большое значение для цельности впечатления от реставрированной фигуры имеет, конечно, порода мрамора. При значительной разнице оттенков приходится иногда прибегать к подкрашиванию так называемой ореховой протравой». [16] Учитывая вышеприведенные подробности, можем сделать вывод, что реставрационные работы 65 произведений скульптуры 1911–12-го годов отличались тщательным подходом и способствовали улучшению состояния сохранности и внешнего вида мраморных памятников Летнего сада.

Прошло пять лет. После событий 1917 года Летний сад настигли перемены. В вихре политических событий появились новые властные структуры, которым было положено заниматься вопросами искусства. В 1927 году в Летнем саду случилась серьезная неприятность — упала с постамента статуя — и это была именно «Архитектура»! О случившемся узнаем из неразборчиво подписанного хранителем секции садово-паркового искусства, документа, адресованного параллельно в три инстанции: в реставрационную мастерскую Главнауки, в Садово-парковое Управление, директору Музея города. Хранитель излагает впечатления от осмотра только что упавшей 01.07.1927 года статуи: «...лежит она в траве за пьедесталом. Голова, очевидно, бывшая раньше на штыре, сейчас заметно отделилась от шеи, но держится. Есть поломы пальцев на обеих руках и свежие царапины. Необходимо узнать, были ли свидетели падения и могут ли проникать ночью в сад — не является ли падение следствием хулиганства, а не бури. Подъем не представит особых затруднений, необходимы 8–10 человек рабочих с десятником. Желательно предварительно очистить с пьедестала остатки слоя цемента и вновь поставить статую на цемент же»[17].

Как бы подтверждая бесхозность и заброшенность Летнего сада, статуя в течение МЕСЯЦА продолжала лежать на земле. Но самое печальное то, что 30.07.1927 года случайно проходивший через Летний сад сотрудник мастерской Главнауки В. В. Козлов наблюдал процесс непрофессиональной установки статуи «Архитектура» и ее пьедестала, обнаружив следующие неправильности:

«1. Тренога для подъема статуи и пьедестала устанавливалась без всякого руководства, неумело и была установлена лишь благодаря помощи и советам посторонних лиц;

2. При установке этой треноги едва не была разбита, лежащая на земле статуя, на которую навалено бревно и только благодаря указанию вмешавшегося Козлова этого не произошло;

3. Поверхность фундамента под пьедестал сделана не горизонтально и лежит ниже поверхности земли, так что если установить на этот фундамент пьедестал, то он станет не в отвес и будет заглублен в земле»[18].

Конкретных сведений о реставрации после столь печального происшествия мы не имеем, как не имеем и данных о других поломках и реставрациях. Из истории Летнего сада довоенного периода известно только, что в 1931–1933 годах многие поврежденные скульптуры были отреставрированы и установлены в саду. Как сообщает Т. Б. Дубяго, в реставрационной мастерской, организованной в павильоне Росси, «молодые советские ваятели занимались восстановлением скульптурного убранства сада в строгом соответствии с историческими данными»[19]. Не исключено, что среди отреставрированных скульптур могла быть «Архитектура». Акт от 5 октября 1933 года, составленный комиссией, состоявшей из представителей Специнспекции Управления благоустройства Ленсовета — подтверждает неблагополучное состояние скульптурного убранства сада: «осевшие постаменты статуй необходимо поднять на соответствующую высоту, равно как и вновь построить эстраду-павильон… Необходимо наладить дело реставрации всего скульптурного фонда…»[20].

Несмотря на то, что статус Летнего сада изменился — в 1934 году становится музеем Летний дворец Петра I и, в едином комплексе с Летним садом начинает функционировать в качестве самостоятельного учреждения, скульптурой в этот период занимались мало, и к 1934 году на аллеях осталось 67 статуй, имеющих значительные повреждения. Остальные, по давней традиции, «в разрушенном состоянии» находились в кладовых. [21]

В 1939 году последовала масштабная реставрация скульптур сада. Конкретных данных о статуе «Архитектура» нет, однако общий перечень проводимых работ довольно выразителен и вряд ли наша статуя избежала реставрационного «лечения». В документах

отмечалось, что у некоторых статуй отсутствовали носы; многие нуждались в восстановлении бесчисленных пальцев на руках и ногах, а также мелких деталей и утраченных фрагментов атрибутов. Кое-где предполагалось заменить железные связи в мраморе на медные, так как — окисливающееся железо окрашивало мрамор и тем самым портило скульптуру. Все без исключения памятники нуждались в очистке и штуковке мелких повреждений. В ходе проводимых работ при необходимости производились: лепка недостающих частей; формовка в гипсе; вырубка в мраморе; установка изготовленных деталей на место. Завершающей операцией указана промывка скульптур чистой водой из спринцовки с применением мягких кистей и щеток с раствором туалетного мыла. Ввиду того, что некоторые скульптуры отклонились от вертикального положения, была укреплена подбутка под пьедесталами статуй. [22]

Работы выполнялись в течение 1939–1940 годов не только летом в саду, но и в осенне-зимний период в закрытом помещении, — в бумагах упоминается об имеющейся на территории Летнего сада реставрационной мастерской, в которой нужно починить крышу. [23] Таким образом, к весне 1941 года скульптура Летнего сада оказалась в более — менее благополучном состоянии.

Но — наступило лето и началась Великая Отечественная война. Вместе с остальными скульптурами «Архитектура» была «спрятана» в земле Летнего сада, где и оставалась до победной весны 1945 года. Столь долгое пребывание в земле не могло не сказаться на состоянии сохранности камня. Статую, как и другие скульптуры, после спешной промывки, установили на постамент. Реставрационного внимания она дождалась лишь в 1949 году: снова производились промывка, заделка трещин и швов, доделка постамента.

Последующие реставрации следовали с периодичностью в 10–15 лет. В 1959 году реставратор А. Головкин занимался доделкой в мраморе циркуля и кисти левой руки. Изготовленные детали приклеивались при помощи эпоксидного клея, который на тот момент считался наиболее удачным и прогрессивным способом реставрационной склейки. Лицо и руки статуи были пропитаны отбеленным воском, который, напротив, издавна имеет стойкую репутацию идеального средства для консервации и временной защиты поверхности мрамора.

В 1976 году потребовались другие методы: статуя была демонтирована и реставрация производилась в помещении мастер-

ской, специально оборудованной в павильоне «Чайный Домик» Летнего сада для реставрации скульптур.[24] Реставратор Н. Д. Шелюховский после промывки поверхности пеной детского мыла производил дезинфекцию формалином, затем на поверхность мрамора устанавливались компрессы из ацетона и спирта для очистки глубоких загрязнений. В заключение мрамор традиционно пропитывали воском. Поскольку по-прежнему имелись проблемы с покосившимся постаментом, производились работы по его выпрямлению и укреплению, после чего статуя была установлена на свое место.

События 1989 года по поиску авиабомбы, сброшенной на Летний сад во время Великой Отечественной войны, также повлияли на состояние сохранности скульптуры. Ввиду опасности возможного взрыва, по специальному решению, все статуи и скульптурные бюсты сада были на три месяца сняты с постаментов, уложены рядом с местами экспонирования, укрыты полиэтиленовыми пленками от возможных осадков и загрязнения. В ходе проведения работ скульптуры осматривались, проветривались, а после завершения кампании по поиску бомбы установлены на постаменты и в короткие сроки отреставрированы.

Следующая по времени большая реставрация пришлась на 1990 год и, в данном случае, за исключением вечно актуальной и незаменимой восковки, применялись новые методы. Вот внушительный перечень работ этого временит: очистка кистями, промывка водным раствором детского мыла с аммиаком, обработка тампонами САВА (спирт-ацетон-вода — аммиак) с синтанолом, компрессы с перекисью водорода и спиртом, укрепление ПБМА (полибутилметакрилат) после обработки ксилолом, обработка катамином, восковка в три слоя. Как видим, использовались все возможные средства для борьбы с повреждениями мрамора и возможного его спасения для дальнейшего пребывания в экспозиции сада.

Однако, все оказалось тщетно. В 1993 году скульптура вместе со статуями «Слава» и «Навигация» убрана из экспозиции сада по особому решению ГИОПа, инициированного дирекцией музея по причине аварийного состояния сохранности. Таким образом, мраморная статуя «Архитектура» за семь лет до наступления двадцать первого столетия навсегда покинула Летний сад. Отныне ее роль обозначалась иначе: с мраморного подлинника следовало изготовить копию, которая заменила бы ее в экспозиции Летнего са-

да. Пока проводились работы по копированию, постамент статуи в саду укоризненно пустовал.

Копированием скульптуры занялись форматор Е. Л. Британишский и скульптор П. П. Игнатьев. Процесс копирования сопровождался проявлением многих проблем, не только технического, но и эстетического, и даже психологического свойства. Так, возникли вопросы, связанные с трактовкой поверхности мраморного подлинника во вновь создаваемой копии, — до какой степени следует восстанавливать утраченную авторскую поверхность, и стоит ли? Для получения оптимального результата было предусмотрено изготовление промежуточных гипсовых копий, поверхность которых следовало обработать, как бы восстанавливая утраченный авторский слой, ориентируясь на сохранившиеся точечные или линейные возвышения, оставшиеся от первоначального состояния скульптуры.

После того, как была подготовлена рабочая мастер-модель из гипса, производились формовочные работы.[25] Затем, в готовую форму, в вертикальном положении, выполнена набивка формы мраморно — цементной массой. По истечении сорока восьми дней форма была разобрана и на свет явилась копийная статуя «Архитектура». 15 мая 2000 года ее перевезли в Летний сад и еще в течение двух недель дорабатывали и шлифовали поверхность. 28 мая 2000 года, во время празднования Дня рождения города, в торжественной обстановке, статую — копию открыли взорам посетителей Летнего сада. Задача была выполнена, приобретен полезный опыт в деле копирования скульптур Летнего сада.

Статуя простояла в саду до 2009 года, когда, в условиях полной реставрации Летнего сада, ставшего частью Русского музея, было решено осуществить копирование всего скульптурного комплекса.[26] В связи с этими обстоятельствами вновь состоялись работы по копированию, и в Летнем саду, в 2011 году, появилась исполненная из мраморной крошки на основе полимера, новая копийная статуя «Архитектура». Мраморный подлинник, в очередной раз послуживший делу рождения копии, был отреставрирован и обрел пристанище в хранилище скульптуры Летнего сада в Михайловском замке.

Статуя «Аллегория архитектуры» работы известного венецианского скульптора Пьетро Баратты, в течение трехсот с лишним лет входящая в коллекцию мраморов Летнего сада, подчинялась всем перипетиям, связанным с различными событиями в существо-

вании петровского собрания. Одновременно, как можно убедиться на основании представленного материала, это произведение имеет свою собственную «личную» историю и свое особое значение в художественном отношении. В будущем же, невзирая на сложное состояние сохранности мрамора, статуя может быть включена в экспозицию подлинной мраморной скульптуры Летнего сада в залах филиала Русского музея — Михайловского замка.

Примечания

---

[1] *Мацулевич Жанетта.* Летний сад и его скульптура. ОГИЗ ИЗОГИЗ Ленинградское отделение. 1936. — С.72.
[2] *Семенникова Н.* Летний сад. Издательство «Искусство». Ленинградское отделение, 1970. — С.42.
[3] *Болотова Г. Р.* Летний сад. — Ленинград: Художник РСФСР, 1988. — С. 51.
[4] *Андросов С. О.* Античные мифы в камне и бронзе. Петербургская городская скульптура. Справочник-путеводитель. — Санкт-Петербург. Информационно-издательское агентство «ЛИК», 2003. — С. 52–53.
[5] *Андросов С. О.* Пётр Великий и скульптура Италии. — Санкт-Петербург: АРС, 2004. — С. 344.
[6]*Кареева Н. Д.* К вопросу о расстановке скульптуры Летнего сада». Реликвия. № 23. 2010. — С. 28.
[7] РГИА. Ф. 470.Оп. 5.1820. Д.1045. Л.282.
[8] РГИА. Ф. 470. Оп. 1 (93/527), Д.12. Л.3.
[9] РГИА. Ф. 470.Оп. 5. 1821. Д. 1058. Л. 387.
[10] АГЭ. Ф.1. оп. VII. Лит. В. № 3. С. 4.
[11] *Хвостова Г. А.* Из истории реставрации мраморной скульптуры Летнего сада в XVIII и XIX веках // Проблемы русской культуры XVIII века. Конф. памяти Н. В. Калязиной. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2001. — С. 105.
[12]*Хвостова Г. А.* За кулисами петровского парадиза ИЛИ история скульптуры Летнего сада в XVIII – начале XXI века. — С. 41.
[13] РГИА.Ф. 468. Оп.45.1890. Д. 116. Л.9.
[14] РГИА. Ф. 476. Оп. 1. 1889. Д. 521. Л. 141.
[15] Русский инвалид» 27 сентября (10 октября) 1911 года. Вести.
[16]*Хвостова Г. А.* Скульптор Д. Н. Малашкин и его роль в истории реставрации скульптуры Летнего сада. Материалы к биографии // Ассоциация искусствоведов (АИС) Творческий союз историков искусства и художественных критиков России. Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 46. — СПб., 2017. — С. 160.
[17] Архив КГИОП, 1923 - 1940, д. 165-1, л.26.
[18] Там же.

[19] *Дубяго Т. Б.* Летний сад. М.-Л. 1951. С. 136.
[20] Архив КГИОП. 1922-1940. Д. 165-1. Л. 174.
[21] Там же. 1940. Д. 165. Н-99. Л.5.
[22] Там же. 1922-1940. Д. 165-1. Л. 103.
[23] Там же.
[24] *Хвостова Г. А.* Новые материалы к истории павильона «Чайный Домик» архитектора Л. И. Шарлеманя в Летнем саду // Ассоциация искусствоведов (АИС) Творческий союз историков искусства и художественных критиков России. Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 41. — СПб., 2017. — С. 170.
[25] Рабочая мастер — модель статуи «Архитектура» из гипса в настоящее время находится в экспозиции Михайловского замка — в нише на главной лестнице Большого вестибюля.
[26]Первая копийная статуя «Архитектура», исполненная из мраморной крошки на основе портландцемента в 2000 году, находится на закрытом хранении в Михайловском замке.

Евгения Еремина-Соленикова

ПЕРВЫЕ ПРЕПОДАВАТЕЛИ ТАНЦА В РОССИИ

Танцы, особенно бальные, были одной из тех сфер, в которых Петр Первый полностью изменил жизнь и быт нашей страны. Именно с подачи царя появились новые формы досуга, стало возможно присутствие женщин в одной бальной зале с мужчинами, сформировался интерес к танцам, бытовавшим в Западной Европе. Однако за всеми этими преобразованиями стояли конкретные люди — сам император, как известно, танцевать умел и любил, но даже при желании и отсутствии других дел он не мог бы в одиночку выучить всю страну и даже один только Петербург. Данная статья ставит себе целью свести вместе все наши знания о самых первых танцмейстерах в России, о которых удалось найти сведения.

Так из Архангельска еще в Москву был выписан танцмейстер Яков Какой. Но жалование ему платили плохо, о чем он царю подавал челобитные: «Всемилостивейший государь! Просим Вашего Величества, вели, государь, нам свое великого государя жалование нынешнего 1705 года на полгода выдать, чтобы нам было чем прокормиться; а мы тебе государю рады служить верою и правдою, Вашего Величества нижайшие рабы танцевальный мастер и музыкант Яков Какой с детьми своими Карлом да Иваном». Судя по документам Посольского приказа, сын Якова Карл работал танцмейстером в Измайлово[1].

Другим иноземцем, преподававшим танцы, был Степан Рамбурх, преподававший их в Москве в школе, основанной пастором Эрнстом Глюком, а также обучавший танцам дочерей царицы Прасковьи Федоровны. Кроме танцев, Степан Рамбурх обучал французскому языку, а также «и поступи немецких и французских учтивств». В царском дворце ему обещали 300 рублей в год, но за 5 лет сотрудничества ни разу их не выплатили[2].

О танцмейстерах, работавших при Петре в Санкт-Петербурге, мы знаем до обидного мало, хотя в новой столице для учрежденных императором ассамблей явно было необходимо преподавание танцам, причем спрос, несомненно, был очень большим.

Первым танцмейстером, про которого сохранились сведения, был *Герман Пауфлер*, он известен нам по челобитной, поданной в 1731 году: «Вашему Императорскому Величеству принужден

я, нижайший, бедной старой придворной служитель, всеподданнейше представить, что около двадцать лет я честь имел при высокой императорской фамилии служить и в танцевании обучать, и для чего высокоблаженной и вечно достойной памяти Его Императорского Величества Петр первый меня принять изволил, за что мне по высокой императорской милости жалованья по триста рублев в год определено было. И в прошлом 1728-м году при походе сюда, в Москву, высокоблаженной памяти Его Императорского Величества Петра Второго велено мне с женою и с детьми остаться в Санкт-Петербурхе до указу, и ныне уже четвертой год никакого жалованья не получал и последние свои крохи прожить принужден был. К тому ж такое несчастие имел, что тамо для пожару, которой недалеко от меня ночью недавно учинился, малой дом мой совсем разломали, и последних малых пожитков своих лишился и без милосердия Вашего Императорского Величества с женою и с детьми чем питаться не имею»[3]. Судя по тексту, он был нанят Петром Первым в 1711 году. То есть до нас дошло имя танцмейстера, учившего августейшую фамилию и самого первого императора.

Следующим в документах находится имя *Самуил Шмидт*. Он был принят 7 октября 1727 года в Академическую гимназию, при этом ему был установлен оклад 200 рублей в год[4]. Отмечу, что это — достаточно высокая оплата для танцмейстера Академической гимназии. Сам Шмидт, по-видимому, отличался сложным характером. В частности, в документах сохранились данные о его стычках с начальством, участии в драке с гравером Вортамоном, в которой танцмейстер применил шпагу и из-за которой он провел несколько дней под арестом, а также о самовольном наказании им учеников: «Так в 1729 г. произошло столкновение между ним и учеником Чевкиным; расследователь этого столкновения доносил следующее: "Его Шмидта виноватого нашел, и в присутствии некоторых профессоров его словами наказал, и приказал, чтоб он врученных ему учеников впредь сам наказывать не дерзал, но их бы учителю о том доносил, ежели от них что худо учинено будет, дабы их за их прегрешение учитель наказывал. Но ученикам сего объявить нерассудно показалось, опасаясь дабы они из сего в большее непослушание не пришли, также и должного учителем своим почтения всеконечно не потеряли ибо довольно знаемо есть, что молодые люди больше ко злу, нежели к добру склонны"»[5].

В 1735–1737 годах в Гимназии были перебои с преподаванием танцев. Вместо них ставили класс немецкого языка, так как указания о танцклассе не было в изначальном проекте, подписанном Петром Великим. Шмидт неоднократно писал прошения о восстановлении танцкласса[6]. Ситуация, когда танцкласс то назначали, то отменяли, характерна для обучения в гимназии в течение всей первой половины XVIII века. В 1737 году 6 июля Шмидту был разрешен отпуск на 2 месяца для посещения Данцига, но он из отпуска не вернулся (возможно, приняв такое решение из-за регулярных отмен его танцкласса), и был уволен 12 декабря. На его место в гимназию был принят Ж.-Б. Ланде[7].

Так же в документах упоминается *Вилим Игинс (W. Higgins)* — англичанин, предположительно, из Лондона (в прошении его жены после смерти Игинса говорится «ныне я намерена ехать в дом свой в Лондон морем»[8]. Он был принят 1 августа 1730 года ко двору, обучать придворных пажей и камер-пажей «по четыре дня в неделю, а в каждой день по четыре часа»[9,10]. Оклад ему был установлен 400 рублей в год[11]. В челобитной его жены Елизаветы говорится, что Вилим Игинс, «был здесь у разных людей для обучений детей танцевальным мастером»[12], что может свидетельствовать и о частной практике мастера. В 1735 году он хотел отправить сына в Англию учиться, для этого просил для него паспорт. Умер в августе того же года, и его вдова покинула Петербург[13].

Все мастера, упомянутые в статье — это первопроходцы танцевального образования в России. В 1732 году открылся Сухопутный Шляхетский Корпус, в котором было введено регулярное преподавание танцев. Одновременно при дворе начала работать Итальянская труппа, через работу в которой проходили многие танцмейстеры Двора, а также дававшие частные уроки. И с 1732 года начинается новый этап в истории танцевального образования в России — этап, связанный с систематическим преподаванием.

Примечания

---

[1] Всеволодский (Гернгрос) В. Н. История театрального образования в России : Т. 1 / В. Всеволодский (Гернгросс). Т. 1: (XVII и XVIII вв.). — СПб., 1913. — С. 201.

[2] Всеволодский (Гернгрос) В. Н. История театрального образования в России : Т. 1 / В. Всеволодский (Гернгросс). Т. 1: (XVII и XVIII вв.). — СПб., 1913. — С 202.

[3] Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны : Докум. хроника, 1730–1740 / Сост., [авт. вступ. ст. и коммент.] Старикова Л. М., Вып. 1. — М., 1995. — С. 198–199.

[4] Материалы по истории русского балета: 200 лет Ленингр. гос. хореографич. училища. 1738–1938 / сост. М. Борисоглебский; [отв. ред. и предисл.: Е. И. Чесноков]. — Ленинград: Ленингр. гос. хореографич. училище (типография им. Володарского), 1938–1939. — Т.1: Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, ныне Ленинградского государственного хореографического училища. [1738–1888]. — 1938. — С. 13.

[5] Всеволодский (Гернгрос) В. Н. История театрального образования в России : Т. 1 / В. Всеволодский (Гернгросс). Т. 1: (XVII и XVIII вв.). — СПб., 1913. — С. 203–204.

[6] Всеволодский (Гернгрос) В. Н. История театрального образования в России : Т. 1 / В. Всеволодский (Гернгросс). Т. 1: (XVII и XVIII вв.). — СПб., 1913. — С. 203.

[7] Всеволодский (Гернгрос) В. Н. История театрального образования в России : Т. 1 / В. Всеволодский (Гернгросс). Т. 1: (XVII и XVIII вв.). — СПб., 1913. — С. 203.

[8] Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны : Докум. хроника, 1730–1740 / Сост., [авт. вступ. ст. и коммент.] Старикова Л. М., Вып. 1. — М., 1995. — С. 265.

[9] Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны : Докум. хроника, 1730–1740 / Сост., [авт. вступ. ст. и коммент.] Старикова Л. М., Вып. 1. — М., 1995. — С. 147, Петербургский балет. Три века: хроника. — Т. I. XVIII век / Автор-составитель Н. Н. Зозулина. — СПб.: Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2014. — С. 15.

[10] Петербургский балет. Три века: хроника. — Т. I. — XVIII век / Автор-составитель Н. Н. Зозулина. — СПб.: Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2014. — 287 с.

[11] Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны : Докум. хроника, 1730–1740 / Сост., [авт. вступ. ст. и коммент.] Старикова Л. М., Вып. 1. — М., 1995. — С. 102.

[12] Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны : Докум. хроника, 1730–1740 / Сост., [авт. вступ. ст. и коммент.] Старикова Л. М., Вып. 1. — М., 1995. — С. 165.

[13] Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны : Докум. хроника, 1730–1740 / Сост., [авт. вступ. ст. и коммент.] Старикова Л. М., Вып. 1. — М., 1995. — С. 165.

Источники

1. Всеволодский (Гернгрос) В. Н. История театрального образования в России : Т. 1 / В. Всеволодский (Гернгросс). — Т. 1: (XVII и XVIII вв.). — СПб., 1913. — 463 с.
2. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны : Докум. хроника, 1730–1740 / Сост., [авт. вступ. ст. и коммент.] Старикова Л. М. — Вып. 1. — М., 1995. — 750 с.
3. Материалы по истории русского балета: 200 лет Ленингр. гос. хореографич. училища. 1738–1938 / сост. М. Борисоглебский; [отв. ред. и предисл.: Е. И. Чесноков]. — Ленинград: Ленингр. гос. хореографич. училище (типография им. Володарского), 1938–1939. — Т.1: Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, ныне Ленинградского государственного хореографического училища. [1738–1888]. — 1938.
4. Петербургский балет. Три века: хроника. — Т. I. XVIII век / Автор-составитель Н. Н. Зозулина. — СПб.: Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2014. — 287 с.

Марина Рыжанок

ДВА ОРИГИНАЛА В ПОДНОСНОМ АЛЬБОМЕ ДРУГОЙ ЭПОХИ

В отделе рисунка Государственного Русского музея им. Александра III, хранится альбом оригиналов известных русских мастеров XIX в., приглашенных для фиксации коронационных Торжеств 1896 года в Москве, в который вошли две работы, посвященные восшествию на престол Александра III и Марии Федоровны в 1883 году. Работы Д. Н. Мартынова «Миропомазание»[1] и К. А. Савицкого «Поклоны с красного крыльца»[2] хранятся в «Альбоме рисунков, Исполненных Художниками во время Священного Коронования 1896-го года». Подношение альбома в 1899 году Императорской Академией Художеств совершено Николаю Александровичу Романову в честь восшествия Е.И. В. на престол.[3]

Расширение представления о ранее неизвестных фактах творчества двух выпускников Императорской Академии Художеств Д. Н. Мартынова[4] (1826–1889) и К. А. Савицкого[5] (1844–1905) и является основной задачей данной публикации. До обучения в разные годы в классе А. Т. Маркова АИХ[6], оба живописца — педагога второй половины XIX в., посещали рисовальную школу общества поощрения художеств. Художники разных поколений, но с общими базовыми навыками оказались в одинаковых условиях при исполнении государственного заказа к коронационным Торжествам 1883 года. Различный творческий опыт рассматриваемых работ двух художников отсылают зрителя в 60–80 года XIX столетия, когда в обществе активно обсуждался «Крестьянский вопрос», ставший, как писал Н. Чернышевский: «…единственным предметом всех мыслей, всех разговоров». Это положение сохранялось в течение многих лет в картинах русских мастеров, которые многосторонне отражали людей, нравы и быт деревни того времени. Д. Н. Мартынов, по решению Совета Академии находясь в пенсионерской поездке (Италии) не остался в стороне от влияния народной темы. Его работа «С больной в лодке»[7] (1861), могла быть исполнена только в Италии.[8] Картина повествует о больной девушке, переправляемой в сопровождении близких ей людей в лодке через реку в вечернее время. Развернутая к зрителю композиция бытового сюжета обращает взор к светлому пятну — главному герою. От

безнадежного бездействия окружения по отношению к центральной фигуре, и темных тонов кулис и второго плана исходит трагизм: нечеткие линии скалистых берегов, темно-зеленая водная гладь и высветленные одежды постановочных фигур. Темный размытый фон часто используется живописцем и в портретах (Женский портрет).[9] Но в библейских и исторических полотнах художник использует гармоничный колористический спектр: «Аэндорская волшебница вызывает тень пророка Самуила»[10] (1857); «Крещение Руси»[11] (сер. XIX в.) и др. Когда Д. Н. Мартынов возвращается в Петербург из заграничной поездки, слушатель Академии художеств К. А. Савицкий только начинает свой творческий путь. Это новое поколение творцов — бунтарей 80-х. Уже в студенческие годы он создает серии жанровых работ, которые позволяют художнику полученные от реализации картин средства и стипендию императора Александра II использовать на поездку на границу. В Париже К. А. Савицкий встречается с А. П. Боголюбовым, И. Е. Репиным, В. Д. Поленовым. Реалист Савицкий К. А., сформированный, как жанровый живописец, подает главных героев своих полотен и рисунков из народа, как крепко стоящих на земле людей, но оказавшихся в вынужденной ситуации. Поэтому закономерно, что из-под его кисти появились картины бытового жанра: «Крестьянин», «Ходок», «Сельский староста»[12], и др., написанные художником в разное время. В своих произведениях автор не размышляет, а свидетельствует, соединяя информативные функции в искусстве с национальной характерностью. Продолжая традиции И. Е. Репина и В. И. Сурикова, автор создает этюдную работу «На бахче».[13] Как и в картине В. И. Сурикова[14] на первом плане на фоне бледно-голубого неба в поле у шалаша сидит старик в выцветшей, видавшие виды, одежде. К. А. Савицкий в композицию вводит образ собаки. Для его творчества характерна литературность сюжета[15], выразительность народного типажа — серия «солдат-новобранцев»[16], мастерство многофигурных композиций «Встреча иконы» (1878), «На войну« (1880) и др.[17] Свои работы К. А. Савицкий экспонирует на выставках ТПХВ, членом которого он является. После бунта и создания артели, Академия не препятствовала экспонированию в своих залах работ участников ТПХВ.

Разногласия между Академией и передвижниками В. К. Владимир Александрович, являясь Президентом Академии Художеств, решает примирением, пригласив живописцев академической школы из числа педагогов ИАХ и художников — участников ТПХВ к работе

над художественной частью подарочного издания в честь коронационных Торжеств 1883 года.[18] Ответственность за своевременное исполнение, отбор, печать и художественное оформление листов в хромолитографии А. А. Ильина, была возложена на председателя Общества Поощрения Художеств Д. В. Григоровича. Финансирование художников, командированных в Москву от Академии Художеств для натурных зарисовок, было поручено академику М. П. Боткину, получившему из казны на данные нужды 15 тысяч рублей.[19] Художники, при разделении заказов самостоятельно выбирали виды для зарисовок предстоящих коронационных событий 1883 г. Отобранные произведения затем были перенесены на листы коронационного альбома. Уже в период подготовки празднеств, делались эскизы и наброски. Стремление графиков отобразить наиболее полно предстоящие события дало много работ, сверх акварельных рисунков, исполненных для листов коронационного альбома Александра III. Как показала 5 Императорская акварельная выставка 1885г., мастера создавали акварели для будущих работ — живописных произведений, книг и альбомов. Лучшие из них вошли в коронационное подарочное издание. Среди авторов работ были как известные мастера, так и те, о которых известно только специалистам. Д. Н. Мартынов и К. А. Савицкий также приняли участие в хорошо оплачиваемом заказе.

Листы, исполненные литографом К. Шисселем с оригиналов К. А. Савицкого: «Торжественный въезд в Москву» и «Праздник в Сокольниках» вошли в коронационный альбом «Описание Священного Коронования Их императорских Величеств Государя Императора Александра III и Государыни Императрицы Марии Федоровны всея России. 1883»[20,21]. А панорамная композиция, представленная в акварели К. А. Савицкого «Поклоны с Красного крыльца», так же, как и акварель Д. Н. Мартынова «Миропомазание» не вошла в подарочный альбом, фактически изданный в 1885 году.

Композиция работы Д. Н. Мартынова «Миропомазание», изобилует срезами предметов, которые стремятся к продолжению изображенного за пределы листа. Нечеткие контуры растворяются в световоздушной среде. Общий план произведения не выделяет лиц, кроме обозначенных главных фигур государя с супругой. Рисунок исполнен в смешанной технике (акварель, графитный карандаш, белила). Работа дает представление о проведении церемонии в Успенском Соборе Кремля в момент Миропомазания Государя.

Творение академика Д. Н. Мартынова, разительно отличается от работ известных мастеров, создавших оригиналы для листов к коронационному альбому Александра III (И. Н. Крамского, К. Е. Маковского, В. Е. Маковского, Н. Е. Маковского, В. П. Верещагина, В. И. Сурикова, К. А. Савицкого и др.) где детально выписаны фигуры, архитектура и атрибуты власти. Нечеткие архитектурные формы внутреннего убранства храмовых пределов в творении Д. Н. Мартынова затянуты дымом чадящих свечей. Пределы до отказа заполнены приглашенными на коронацию лицами. В царских вратах митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский сосредоточенно наносит кистью елейный крест на лоб императора Александра III. Государь, в склоненной позе, принимает миропомазание. Порфиры фигур первого плана — Государя, и чуть поодаль Государыни, художник подчеркнул малиновым тоном с перламутровым оттенком, выделив белилами меховую оторочку. Акварельные рисунки императорских мантий, созданных художниками Б. Кене и А. Фадеевым были утверждены еще в октябре 1881 года, и по ним к Торжествам исполнены мастерицами.[22] Рисунок живописца Д. Н. Мартынова фиксирует взгляд художника из левого угла перед амвоном. Из переписки И. Н. Крамского мы помним, что живописцы и фотографы в Успенский Собор допущены не были.[23] Скорее всего Д. Н. Мартынов использовал сюжет академика живописи В. Ф. Тимма (1820–1895) «Миропомазание Государя Императора», хромолитография с которого выполненная А. Сируи и Клерже вошла в коронационный альбом Александра II. Но внутреннее пространство Успенского Собора написано Д. Н. Мартыновым до коронационных Торжеств с натуры. В отличие от сюжета с замкнутым пространством Успенского Собора в работе Д. Н. Мартынова, развернутая композиция, представленная в акварели К. А. Савицкого «Поклоны с красного крыльца» предлагает вид со стороны Москвы-реки. На площади с выстроенными в цепь рядами гвардейцев в красно-белом обмундировании позволяет проследить путь императорских величеств по ковровой дорожке до Красного крыльца. Архитектурный ансамбль дворцовой части московского Кремля замыкает композицию соборами с обеих сторон листа. К сожалению, миниатюрные фигуры Их Величеств почти не выделяются в этой парадной панораме. Фотограф журнала «Нева», присутствовавший на коронации, сделал снимок момента, когда «Государь Император

кланяется народу с Красного крыльца». Фотография вошла в альбом Г. П. Анненкова.[24] Изображение на фотографии, и в акварели К. А. Савицкого полностью совпали, но в подносное издание вместо работы К. А. Савицкого вошел лист с оригинала Е. К. Макарова «Государь Император кланяется народу с Красного Крыльца»[25]. Художник изобразил вымышленный гигантский живой поток — смешение мундиров и фраков, сюртуков и кафтанов, польских кунтушей и черкесок, фуражек и шляп, шитые золотом воротники военных чинов, роскошные костюмы дворянства и иностранных гостей, который приветствовал Их Величеств в коронах и порфирах отдающих поклоны народу с Красного крыльца. Грановитая палата и часть Большого Кремлевского Дворца в мягкой терракотовой гамме, стали фоном многофигурной композиции листа. Работа соответствовала тематике и художественному построению подносного издания.

Не принятые работы живописцев Д. Н. Мартынова и К. А. Савицкого расширяют наше представление о событии, описанном в коронационном альбоме Александра III. Исполнение заказа многим художникам позволило пересмотреть свой творческий потенциал и дальнейшее движение в искусстве. В 1883 года в честь коронования Императора Александра III академик Д. Н. Мартынов был награжден орденом Св. Станислава 3 степени и денежной премией.[26] Участие в заказе к коронационным Торжествам, позволило в последствие Д. Н. Мартынову, как театральному художнику,[27] исполнить заказ для цесаревича Николая Александровича — занавес «Торжество искусства» для сцены в Аничковом дворце. В театре Кронштадта он создал три композиции в плафоне «Аполлон водворяет на земле искусство»; «Смерть трагедии»; «Возрождение новой комедии». Также для театра Казани изготовил картину занавеса по мотивам героев русских былин, и по заказу дирекции Императорских театров создал эскизы декораций к опере А. С. Даргомыжского «Русалка» и А. Г. Рубинштейна «Демон».

К. А. Савицкого получил гонорар за листы в подарочном альбоме, и экспонировал работы «Освящение Храма Христа Спасителя» и «Поклоны с Красного Крыльца» на 5 Императорской выставке 1885 г.[28] С 1883 года, К. А. Савицкий успешно пробует себя в роли педагога. Он экспонирует работы в персональных выставках, и проявит себя, как замечательный педагог с заслуженным званием Академика ИАХ. Творческое администрирование позволит ему примять

непосредственное участие в разработке программы для учащихся, благодаря которой лучшие выпускники возглавляемого им учебного заведения[29] будут приниматься в Императорскую Академию художеств без вступительных экзаменов.

Примечания

---

[1] Мартынов Д. Н.» Миропомазание» — хранение (ГРМ, отдел рисунка Рб-14559).
[2] Савицкий К. А.» Поклоны с красного крыльца» (ГРМ, НБ, Р-8309).
[3] ГРМ. Фонд графики. Санкт-Петербург. «Альбом рисунков, Исполненных Художниками во время Священного Коронования 1896-го года». 1899. Р-10004; Р-10005; Р-10006; Р-10009; Р-10010; Р-10011; Р-10012; Р-10014; Р-10015; Р-10016; Р-10017; Р-10018; Р-10019; Р-10020; Р6–14559; Р6–14562.
[4] Мартынов Д. Н. академик исторической и портретной живописи, педагог ИАХ. (1843–1853) — вольнослушатель класса исторической живописи А. Т. Маркова ИАХ. (1854–1857) — помощник преподавателя И. И. Вистелиуса в гипсовом классе ИАХ. (1858–1864) пенсионерская поездка в Италию. Присвоено звание академика. (1865–1879) Член общества «Санкт-Петербургское собрание художников». Исполнил 24 картины святых для Храма Христа Спасителя в Москве.
[5] Савицкий К. А. — академик жанровой живописи, график, педагог. 1862–1873 — выпускник класса исторической живописи у Ф. А. Бруни, А. Т. Маркова, П. П. Чистякова ИАХ. В 1871–1874 стипендия императора Александра II. 1872–1905 (с перерывами) — участник выставок ТПХВ. В 1874–1876 — поездка за границу (Франция, Польша, Германия, Нормандия).
1880-х — книжный график в журналах «Всемирная иллюстрация», «Пчела», «Художественный журнал», «Север», «Артист». 1883–1889 — преподавание в училище барона А. Л. Штиглица, СПб. 1891–1897 преподавание в натурном классе московского училища МУЖВиЗ. 1895 — действительный член ИАХ. 1897 — директор Пензенского художественного училища. Звание Академика.
[6] Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. [Ч. 1–2]. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, [1914–1915]. Ч. 1. [Часть историческая]. (1914). [6], VI, 353 с. с ил.; 20 л. ил., портр.
[7]Мартынов Д. Н. картон, масло (26 × 30 см.) инв. номер Ж-23 в ГБУК «Дальневосточный государственный музей».
[8] Булгаков Ф. И. Наши художники. / Ф. И. Булгаков. Живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры на академических выставках последнего 25-летия. (А-М) Т. 2. — СПб.: тип. Суворина А. С., 1889. — С. 51–52.
[9] Д. Н. Мартынов холст, масло (80 × 50 см) Инв. номер: Ж-444 ГБУК Ростовской области «Таганрогский художественный музей».
[10] Мартынов Д. Н. холст, масло (268 × 316 см) инв. номер Ж-364 в ОГБУК «Ульяновский областной художественный музей».

[11] Мартынов Д. Н. холст, масло (83,5 × 100 см) Инв. номер Ж- 992 ОГБУК «Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник».
[12] Савицкий К. А., картон, масло (28,5 × 20 см.) инв. номер АГКГ Ж-327 в ГБУК «Астраханская государственная картинная галерея имени П. М. Догадина».
[13] Савицкий К. А. холст, масло (16 × 24,5 см.) инв. номер Ж-1127 в ФГБУК «Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева».
[14] Суриков В. И. Старик-огородник», холст, масло (140,9 × 97 см.) В ГРМ поступил через государственную закупочную комиссию в1941. Экспонирована впервые на 12 выставке ТПХВ в Петербурге в Доме Юсупова 1884 г.
[15] Иллюстрации к произведениям А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. А. Крылова, Л. Н. Толстого.
[16] Савицкий К. А. бумага, графитный карандаш (19,4 × 5,2 см), инв. номер: Г-2944 в ФГБУК».
[17] Булгаков Ф. И. Наши художники. /Ф. И. Булгаков. Живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы, и медальеры на академических выставках последнего 25-летия. (А-М) Т. 2. — СПб.: тип. Суворина А. С., 1889. — С. 176.
[18] Рыжанок М. В. «Художественное оформление коронационного альбома Александра III» / М. В. Рыжанок. Научный журнал «Известия РГПУ им. А. И. Герцена» № 169. — СПб, 2014.
[19] РГИА. НБ. МНП. 10181. Отчет Императорской АХ 1882–1883. — СПб. Тип. Братьев Шумахер.
[20] ГКУ ГМЗ «Гатчина» Отдел редкой книги. Шифр: ДМ-3925-XV/КП-11840.
[21]О писания Священного Коронования Их Императорских Величеств: Государя Императора Александра III и Государыни Императрицы Марии Федоровны всея России. 1883». — 1885, СПб.
[22] РГИА ф. 485. оп.4. дела 325, 326, 341, 345.
[23] Рыжанок М. В. «Художественное оформление коронационного альбома Александра III» / М. В. Рыжанок. Научный журнал «Известия РГПУ им. А. И. Герцена» № 169. — СПб, 2014.
[24] Анненков Г. П. Альбом фотографий в 12 томах, посвященный времени правления Александра III. Хранение НБ ГМЗ «Гатчина», 1895. — Т. 6.
[25] Описания Священного Коронования Их Императорских Величеств: Государя Императора Александра III и Государыни Императрицы Марии Федоровны всея России. 1883». — 1885, СПб.
[26] РГИА ф.789 оп.14 личные дела литера М. д. 25. — С. 1–14.
[27] DICTIONNAIRE DES PENNTRES, SCULPTEURS, DESSINATEURS ET GRAVEURS. PRISTED IN FRANCE, 1952. — С. 819.
[28] РГИА СПб, ф.448, оп.1, дело 759 м/ф. С. 7.

[29] Левенфиш Е. Г. Константин Аполлонович Савицкий (1844–1905). — М-Л.: Искусство, 1959.

Источники

1. Анненков Г. П. Альбом фотографий в 12 томах, посвященный времени правления Александра III. Хранение НБ ГМЗ «Гатчина», 1895.
2. Булгаков Ф. И. Наши художники. / Ф. И. Булгаков. Живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы, и медальеры на академических выставках последнего 25-летия. (А-М) Т. 2 / СПб, тип. Суворина А. С. 1889.
3. Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. [Ч. 1–2]. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, [1914–1915]. Ч. 1. [Часть историческая]. (1914). [6], VI, 353 с. с ил.; 20 л. ил., портр.
Ч. 2. [Часть биографическая]. Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии художеств. (1915) (с. 319).
4. РГИА СПб, ф.448, оп.1, дело 759 м/ф.
5. РГИА ф. 485. оп.4. дела 325, 326, 341, 345.
6. РГИА ф.789 оп.14 личные дела литера М. д. 25.
7. РГИА. НБ. МНП. 10181. Отчет Императорской АХ 1882–1883. — СПб. Тип. Братьев Шумахер.
8. ГРМ. Фонд графики. Санкт-Петербург. «Альбом рисунков, Исполненных Художниками во время Священного Коронования 1896-го года». 1899. Р-10004; Р-10005; Р-10006; Р-10009; Р-10010; Р-10011; Р-10012; Р-10014; Р-10015; Р-10016; Р-10017; Р-10018; Р-10019; Р-10020; Р6–14559; Р6–14562.
9. Левенфиш Е. Г. Константин Аполлонович Савицкий (1844–1905). — М-Л.: Искусство, 1959.
10. Описание священнейшего коронования Их Императорских Величеств Государя Императора Александра Второго и Государыни Императрицы Марии Александровны всея России 1856. — 1861, СПб.
11. Описания Священного Коронования Их Императорских Величеств: Государя Императора Александра III и Государыни Императрицы Марии Федоровны всея России. 1883». — 1885, СПб.
12. Рыжанок М. В. «Художественное оформление коронационного альбома Александра III» / М. В. Рыжанок. Научный журнал «Известия РГПУ им. А. И. Герцена» № 169. — СПб, 2014.
13. DICTIONNAIRE DES PENNTRES, SCULPTEURS, DESSINATEURS ET GRAVEURS. PRISTED IN FRANCE, 1952. — С. 819.

Сергей Миненков
Максим Косарев*

АЛЕКСАНДР СЕМЁНОВИЧ ВЕДЕРНИКОВ (2 часть)[1]

I

Сергей Миненков

О выставках графики А. С. Ведерникова в поволжских городах

В конце осени 2020 года завершился двухгодичный выставочный проект «Литографии А. С. Ведерникова (1898–1975)», осуществившийся в трех поволжских городах — Юрьевце, Городце (на родине художника) и Плесе. Выставки, сформированные на основе частного собрания петербургских коллекционеров, прошли на музейных площадках этих городов, и имели определенный успех среди зрителей, хотя с творчеством этого художника, как выяснилось, были знакомы минимальное количество посетителей. Надо отметить и другое важное обстоятельство, проявившееся при экспонировании этих выставок, что особенно серьезным препятствием для художественного восприятия графики стала технология создания литографических произведений, с которой не были знакомы не только зрители, но и научные сотрудники музеев. Словосочетание «печатная графика» однозначно ассоциировалось в лучшем случае с офсетной печатью. От этого страдало понимание особенностей литографической техники и ее художественных достоинств. Тем более очевидно, что эти выставки были нужны. Каждая из них сыграла свою роль. А главное — появился повод вспомнить творчество этого выдающегося мастера живописи и графики, чей яркий талант был изначально отдан изобразительному искусству, в служении которому Александр Ведерников и прожил свою непростую, но насыщенную большими событиями жизнь.

Символично, что указанные выставки прошли в волжских городах, в которых не раз бывал художник. Особенно часто он приезжал в родной Городец, где жила его старшая сестра, и где он в разные периоды жизни находил не только приют и спасение, как это было во время войны, но и творческое вдохновение. В 59 выпуске «Петербургских искусствоведческих тетрадей» (2020 г.) была

опубликована статья, посвященная А. С. Ведерникову, одним из авторов которой был М. Косарев — экскурсовод Городецкого историко-художественного музейного комплекса. В ней была рассказана драматическая история эвакуации Ведерникова из блокадного Ленинграда на берега Волги. В новом сборнике материал краеведа дополняется бытовыми деталями и сведениями о жизни художника в Городце.

Знакомясь с наследием мастера, все глубже понимаешь значение Малой родины и волжских просторов, и, конечно же, народного городецкого искусства для творческого развития художника. Даже в сложный период послевоенных лет, в период гонений, на так называемых, формалистов, в годы нарастания идеологического давления, Ведерников не забывает о своих истоках, и, как к живительному источнику, все чаще обращается к темам народного творчества. Он создает серию работ под названием «Городецкая живопись»[2]. В это же время он занимается рельефами с городецкими сюжетами, напоминающими народную деревянную резьбу, используя гипс и картон, раскрашивая их гуашью. Такие же мотивы звучат у него и в графике. Это был наиболее сложный отрезок его жизни. Казалось, прошла жестокая война, наступили мирные дни, но судьба подготовила Ведерникову новое испытание. В 1947 году его исключают из членов Союза художников, он реально лишается оплачиваемых заказов, практически сводятся к нулю возможности выставляться на выставках изобразительного искусства. Материально его поддерживает преподавание в инженерно-строительном институте[3], — своеобразная спасительная гавань. И только в начале 1950-х годов, понимая необходимость законченного художественного образования и получения соответствующего диплома, он завершает учебу в ИнЖСА[4] серией акварелей «Пейзажи Ленинграда и Волги», и ему присваивается квалификация художника — графика. Это важное событие в его биографии совпало с политическими изменениями в советском обществе, приоткрывшими социально — общественные «шлюзы», давшие вследствие этого энергию для движения во всех сферах человеческой жизни.

Символично, что этот неоднозначный процесс нашел отражение в творчестве А. Ведерникова, который наблюдал грандиозную стройку на Волге в Городецком районе в 1954–1956 гг., когда здесь создавалась Горьковская ГЭС, со шлюзами для судов. В результате возникло большое водохранилище, называемое Горьков-

ским морем. Фактически все его произведения этого времени посвящены этой теме. Но тема стройки, что характерно, нашла свое не прямое выражение. Художника больше интересовал изменяющийся ландшафт окружавший город, природа, которая меняла свой привычный глазу облик, поэтому он так много создал панорамных пейзажей с водными просторами, по которым плывут пароходы или буксиры. На отдельных листах появляются изображения шлюзов. И нет ни одной работы, в которой появились бы герои стройки. Как правило, он рисует людей как стаффаж на своих пейзажах. Пафос ударного строительства был ему чужд. Он никогда не уподоблялся идеологическому рупору в искусстве. По-человечески всегда был очень скромен и сдержан. Важен и другой аспект — меняется художественный характер его работ, по сравнению с предыдущими годами. От тоновых пейзажей и интерьеров (решенных часто в два или три цвета) он все увереннее переходит к более ярким по цвету произведениям, в них все активнее звучат декоративные мотивы, отражающие чувства и эмоции автора. Композиции становятся более разнообразными, он ищет новых средств художественного выражения. Мастер словно освобождается от навязанных ему пут, и стремиться все запечатлеть в своем искусстве. Его творческую устремленность вполне можно сравнить с весенним водным потоком, так энергично он работает в эти годы.

Показательна в этом плане серия графических листов — своеобразная эпически-живописная поэма, посвященная 14 шлюзу Горьковской ГЭС, важному объекту этого сооружения. Эти литографии решены автором очень динамично. Используя штрихи литографского карандаша, цветовые заливки, применяя темные обводки для подчеркивания контуров сооружений и судов, художник добивается большой выразительности. Все это активно взаимодействует на плоскости бумаги, и одновременно — все сделано свободно и непринужденно. «Работай, как дышишь!» — слова, которые Ведерников часто говорил в эти годы своим друзьям. Главное для него — это внутренний мир, мир художника — творца. Вот что является истинной ценностью в искусстве! Поэтому не удивляешься его художественной фантазии, которая словно не знает границ, и, как здорово, (так думаешь за автора), что их больше нет. Возможно, и это не будет преувеличением, говорить о возрождении Ведерникова, как мастера графики.

Двадцать лет, с середины 1950-х и до своей смерти, он работает плодотворно и в литографической технике, сделав сотни первоклассных листов, и в акварели, оставив нам огромное наследие. Закономерно, что вся эта счастливая метаморфоза художника, во многом связана с городецкой землей, с теми духовными истоками, которые были заложены здесь в его творческую душу.

Подводя итоги жизненного пути А. С. Ведерникова, известный питерский искусствовед Лев Мочалов в журнале «Творчество» в 1979 году писал: «В его внешнем спокойном творчестве есть своя эволюция, своя скрытая драматургия. Он шел к раскрепощенности, непосредственности живописного выражения видимого мира. И не случайно его обращение к опыту своих городецких земляков — у них он учился свежести чувств, мудрой наивности, оставаясь при этом современным».

II

Максим Косарев

Воспоминания Б. С. Косарева о людях, живших на одной улице с художником А. С. Ведерниковым в Городце

В сентябре 2019 года в Историко-художественном музейном комплексе г. Городца была открыта выставка литографий А. С. Ведерникова. Она была организована петербургскими искусствоведами и коллекционерами С. В. Миненковым и Е. Н. Мироновой. На выставке экспонировалось 25 литографических работ художника. Впервые в городе было показано искусство нашего земляка, большую часть своей жизни прожившего в Ленинграде. Знакомясь с городом и местами, связанными с Ведерниковым, мы вместе с нашими гостями посетили улицу Революции, где сохранился родовой дом художника, построенный в начале XX века. Осматривая окрестности рядом с домом, у нас родилась идея рассказать о жителях улицы, об их привычках и занятиях, поскольку они несомненно встречались с Ведерниковым и общались с ним. Мой дед, Косарев Борис Сергеевич, был соседом Татьяны Семеновны, сестры художника. Воспоминания деда, его дочерей и сына стали основой для данной статьи.

В предыдущей своей публикации я писал о доме Ведерниковых, который был построен отцом Семеном Федоровичем и его братом Андреем. После революции двухэтажный дом был экспроприирован под коммунальное жилье, а для бывших владельцев был построен ря ом маленький домик с двумя помещениями — кухней и комнатой. В нем впоследствии проживали мать и сестра художника.[5] Татьяна Семеновна, как вспоминают жители улицы, была женщиной благородных кровей, интеллигентной, худощавой, при этом постоянно курившей Беломорканал со своей подругой Агнессой. Комната подруги находилась в бывшем доме Ведерниковых на втором этаже с видом на Спасское озеро, берег которого был недалеко от улицы. Это же озеро было видно в широкое и единственное окно домика Татьяны Семеновны. У окна стоял стол с большим самоваром и у него часто сидели хозяйка с подругой и все, кто приходил или приезжал в гости. В доме на кухне прямо на полу стояли две высокие храмовые иконы Богородицы и Спасителя, а в передней комнате по сторонам от окна стояло два больших зеркала (одно из них впоследствии было передано в Краеведческий музей).

Всю жизнь Татьяна Семеновна была уличкомом[6] на улице (имела печать), вела большую общественную работу. Ее муж, Кириан Ганин, был агрономом. В 1923 году у них родился сын Александр, ставший уже в послевоенные годы известным читинским геологом. Перед самой войной он уехал в Ленинград к своему дяде — художнику, а летом 1941 года ушел добровольцем на Ленинградский фронт.

Именно к сестре постоянно приезжал в гости в Городец Александр Семенович. Здесь, на берегах Волги, он плодотворно работал и находил источники для вдохновения. В родных местах основными сюжетами в его творчестве были пейзажи города и реки: «На Волге» (1956), «Городецкая пристань» (1957), «Городец на Волге» (1957), «Горьковское море» (1957), «Причал в Городце» (1959) и др. В перерывах между работой над этюдами, художник ходил с удочкой рыбачить на Спасское озеро в светло-сером френче со складками на грудных карманах и светлом картузе с черным козырьком, покрывавшем пышные седоватые волосы. Иногда занимался хозяйственными работами. Любил ходить в лес за ягодами и грибами. Соседи вспоминали, что Ведерников часто прогуливался по бульвару (так жители в просторечии называли Фабричную улицу), заложив руки за спину. Выходя из дома,

художник никогда не забывал взять с собой альбом и акварельные краски, чтобы сделать наброски, приглянувшегося ему сюжета. «Если за день я не сделал ни одного рисунка, то мой день прошел зря», — говорил Александр Семенович.

Посмотрев сегодня на дом Татьяны Семеновны с улицы, и побывав внутри, мы поймем, почему Ведерников во время войны, эвакуировавшись из блокадного Ленинграда, расстался по дороге со своей семьей (жена с сыном отправились к родным на Кубань), и приехал один к сестре на Волгу. Дом в Городце был очень маленьким и тесным — уместиться всем здесь было невозможно. Когда к Татьяне Семеновне после войны летом приезжал погостить из Сибири сын, то мужчинам приходилось по очереди ночевать в бане, стоявшей чуть выше на пригорке.

Если подняться на гору перед школой № 7 (недалеко от дома Ведерниковых), нашему взору откроются великолепные заволжские дали, озеро, плотина ГЭС, канал и шлюзы. Это были любимые места художника. Сюда он стремился постоянно вернуться. Достаточно хоть один раз оказаться здесь, чтобы почувствовать силу притяжения этой окраины Городца. Еще в довоенные годы рядом с горой находилось старообрядческое кладбище. Большинство жителей улицы Средняя Каратаевская (ныне ул. Революции) были старообрядцами беглопоповского толка.[7]

Жили на улице все дружно. Иногда проводились общественные работы по постройке колодца или плота для стирки и полоскания белья на Спасском озере (в этом случае все мужчины, жившие на этой улице, выходили на работу). Послевоенное время, время восстановления разрушенной страны, было очень тяжелым, бедность и нужда чувствовались во всем. Когда начинала поспевать вишня, все по очереди шли к Татьяне Семеновне за медным тазом, чтобы сварить варенье. В саду у нее росли крыжовник и очень сладкая клубника сорта Виктория. Спелую ягоду хозяйка дома почему-то всегда звала собирать соседку Косареву Марию Ивановну. Ее муж, бывший купец — мясоторговец, Косарев Егор Иванович, имел свою скотобойню на улице. До революции он гонял стада коров на продажу даже в Москву.

В бывшем доме Ведерниковых в одной из квартир в советское время жил Дмитрий Яковлевич Хлебников, директор известного в Городце педагогического училища. Его жена, Людмила

Геннадьевна, всю жизнь проработала там же учителем истории. «Училище славилось своей самодеятельностью: хор, скрипичный ансамбль, великолепные солисты и танцоры, — вспоминал директор учебного заведения. — Очень поощрялся спорт. Преподавателем А. Девятовым был организован летний спортивный лагерь, где отдыхали десятки студентов. При училище был знаменитый пришкольный участок, где выращивались экзотические культуры, плодовые деревья, цветы, где проходили летнюю практику студенты, был известен во всей округе! На базе участка неоднократно проходили всероссийские семинары педучилищ». Студенты художественного отделения, проходя практические занятия, нередко устанавливали мольберты прямо на улице, делая зарисовки старинных домов, а их было немало. Все праздники учителя и сотрудники отмечали вместе, дружили семьями. Творческая, образовательная жизнь училища имела широкое влияние на всю округу. Дети близлежащих домов ходили на вечерние представления, устраиваемые студентами учебного заведения.

Д. Я. Хлебников всегда следил за чистотой на улице и просил свою техническую сотрудницу Татьяну ежедневно мести бульвар от дома Ведерниковых до педагогического училища. В этом же доме жили учителя Янгаевы. Алексей Яковлевич Янгаев так же, как и Д. Хлебников, был участником войны. В послевоенное время стал директором школы № 1, где по совместительству еще преподавал русский язык и литературу. Позднее перешел на работу директором школы № 5. Напомним, что именно в 5-ой школе в военные годы работал учителем рисования А. С. Ведерников. А. Янгаев отличался скромностью, гуманностью и отзывчивостью. Будучи на пенсии, любил ходить в лес. Его жена, Татьяна Сергеевна, преподавала в педучилище. На первом этаже того же дома жил белорус Обрамович Иван Макарович, пригнавший в 1941 году стада крупного скота с оккупированных белорусских земель в Горьковскую область. Сам он работал учителем труда и географии во вспомогательной школе, находившейся в центре города.

По соседству с Татьяной Семеновной жила Сидорова Анна Ивановна (дом № 34 по ул. Революции). Как представитель торга, она ездила по районным селам с проверками. Была активной коммунисткой, с волевым, сильным характером. В последние годы, перед пенсией, она работала заведующей гостиницей «Волга».

На Спасском озере, уткнувшись в берег группами по несколько штук, стояли ботники (лодки), прикованные цепями к металлической пластине, закопанной глубоко в землю, либо вместо пластины к железному кресту. На ботниках местные жители плавали за озеро в луга косить траву, а весной во время разлива Волги собирали дрова, чтобы топить печи. Озеро было богато рыбой. На нем во время утренней и вечерней зорьки можно было увидеть много заядлых рыбаков. Среди них часто был известный местный житель Оралов Денис Федорович, проживавший на соседней улице Орджоникидзе. Это был колоритный мужчина и не случайно проулок, шедший от его дома к озеру, называли Ораловский.

Вот с такими людьми встречался на улице и постоянно общался А. С. Ведерников, приезжая в летний отпуск к своей сестре в Городец. Повествуя о людях и атмосфере, в которой жил художник, мы не должны забывать и о важных событиях, происходивших в Городецком районе в середине 1950-х годов. В это время в районе ударными темпами идет строительство Горьковской ГЭС. 24 августа 1955 г. русло Волги было перекрыто плотиной. Пойма реки скрылась под водами водохранилища. Это событие поистине имело государственный масштаб. На возведение ГЭС в район съехалось много молодежи. Все они были заряжены энтузиазмом строительства этого грандиозного сооружения. «Горьковская ГЭС — наша гордость!» — говорили гэсстроевцы. На левом высоком берегу Волги в северной части Городца для строителей отстраиваются два микрорайона: 4-ый поселок и поселок Фурманова. На правом берегу реки, за плотиной, был заложен Финский поселок. Ускоренными темпами идет строительство рабочего поселка Городец-2, впоследствии ставшим городом Заволжье — городом моторостроителей. Из зоны затопления водохранилища Горьковской ГЭС в Городец и Заволжье переселились многие тысячи людей. Было перенесено 8500 домов граждан и 700 государственных строений. Этим событиям посвящены многие работы Александра Ведерникова. Он создал подлинную сюиту литографических произведений, проникнутых большой любовью к своему краю. К сожалению, лишь малую часть этих замечательных работ можно было увидеть на первой персональной выставке художника в Городце. Будем надеяться, что выставка стала новым возвращением Ведерникова на волжские берега, поскольку вклад мастера

в культуру города огромен, и его художественное наследие, несомненно, еще требует своего полного дальнейшего изучения.

* Косарев Максим Александрович — экскурсовод Городецкого историко-художественного музейного комплекса (Нижегородская область).

Примечания

---

[1] 1 часть статьи о А. С. Ведерникове авторы опубликовали в 59 сборнике АИС в 2020 г.
[2] Эти работы были написаны маслом на тонированной бумаге. Они выставлялись на посмертной выставке художника в Ленинграде в 1978 г.
[3] Преподавал в ЛИСИ с 1945 по 1960 гг.
[4] ИнЖСА — Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина АХ СССР.
[5] Этот домик сестры А. С. Ведерникова существует и поныне.
[6] По советской традиции была ответственным административным сотрудником, отвечающим за порядком на улице.
[7] Беглопоповцы — одна из групп старообрядческого толка, последователи которой для удовлетворения своих религиозных нужд, принимали к себе беглых попов, т. е. священников, отошедших от официальной православной церкви.

Евгения Логвинова

О СЕРИИ КАРТИН «ТИЛЬ УЛЕНШПИГЕЛЬ» ЛЬВА РУСОВА

5 Декабря 1956 года в залах Ленинградского Союза советских художников на улице Герцена, 38 (ныне Большой Морской) открылась «Осенняя выставка произведений ленинградских художников». Традиционные осенние и весенние выставки в ЛССХ проводились ежегодно, но осенняя выставка 1956 года стала одной из крупнейших за 1950-е годы. На ней экспонировалось почти 2 тысяч произведений более 470 авторов: живописцев, скульпторов, графиков, прикладников, художников театра и кино. Ее участниками, за редким исключением, стали все крупнейшие ленинградские живописцы того времени, в том числе Н. Н. Баскаков, В. М. Белаковская, О. Б. Богаевская, М. П. Бобышов, П. Д. Бучкин, Н. Н. Галахов, И. И. Годлевский, В. А. Горб, Н. И. Дормидонтов, А. Г. Еремин, В. Ф. Загонек, М. А. Канеев, М. К. Копытцева, Б. В. Корнеев, Г. В. Котьянц, А. П. Левитин, О. Л. Ломакин, Г. К. Малыш, А. А. Мыльников, С. Г. Невельштейн, Я. С. Николаев, В. И. Овчинников, С. И. Осипов, Г. В. Павловский, Пен Варлен, Ю. С. Подляский, В. И. Рейхет, Н. Х. Рутковский, И. Г. Савенко, Г. А. Савинов, А. Н. Семёнов, Е. П. Скуинь, В. В. Соколов, И. П. Степашкин, В. К. Тетерин, Н. Е. Тимков, М. П. Труфанов, Ю. Н. Тулин, Б. С. Угаров, П. Т. Фомин, Б. И. Шаманов, А. В. Шмидт имногие другие[1]. Такому составу экспонентов могла бы позавидовать любая выставка.

На осенних выставках в жанровом отношении традиционно преобладали пейзажи, портреты и натюрморты, написанные, как правило, в текущем году. Тематическая картина, батальный и исторический жанр, нередко требующие для создания нескольких лет, чаще дебютировали на тематических, юбилейных или всесоюзных выставках. Поэтому появление на осенних или весенних выставках таких работ неизменно становилось событием и привлекало к себе повышенное внимание.

Таким событием на осенней выставке 1956 года стал показ серии из восьми картин «Тиль Уленшпигель». Ее автором был молодой ленинградский художник Лев Александрович Русов (в 1956 году ему ис-

полнилось 30 лет), практически неизвестный не только зрителю, но и большинству собратьев по секции живописи — участникам выставки[2].

На создание серии из восьми картин Л. Русова вдохновила книга-эпопея Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, их приключениях забавных, отважных и достославных во Фландрии и иных странах» (или сокращенно «Легенда об Уленшпигеле»), впервые увидевшей свет еще в 1867 году.

Первый перевод книги на русский язык А. Г. Горнфельда появился в 1915 году. До войны «Легенда о Тиле» издавалась неоднократно. Но подлинный пик читательского интереса к произведению пришелся как раз на середину 1950-х годов. Достаточно сказать, что только за 1954 год книга выдержала четыре переиздания общим тиражом 375 тыс. экземпляров. В следующем 1955 году одно только Государственное издательство художественной литературы напечатало книгу таким же тиражом в 375 тыс. экземпляров. Наконец, в 1956 году издательство «Молодая гвардия» выпустило роман с иллюстрациями Е. А. Кибрика тиражом в 75000 экземпляров. Эти совершенно невероятные для современного книжного рынка тиражи отражают небывалый всплеск интереса к роману и особое отношение к нему советского читателя.

Впервые Л. Русов показал свои работы в ЛССХ на весенних выставках 1954 и 1955 года, обратив на себя внимание как талантливый портретист. В 1955 году его принимали в члены ЛССХ по рекомендациям известных живописцев П. Д. Бучкина, Ю. М. Непринцева и В. В. Кремера. А уже в следующем году художник оправдал оказанное ему доверие, представив на осенней выставке новую и совершенно необычную работу.

Необычного в ней действительно было много. Это и прямой отсыл к сюжету литературного произведения, что не характерно для живописи, традиционно являясь прерогативой иллюстраторов книги. Необычен и большой для живописи состав серии[3].

Для Л. Русова серия «Тиль Уленшпигель» стала первым обращением к историческому жанру. Об обстоятельствах этого, неожиданного на первый взгляд, выбора стоит сказать подробнее, без чего разговор о самих картинах будет поверхностным и малопонятным. В популярном в то время в СССР романе бельгийского писателя Шарля де Костера использован образ Тиля Уленшпигеля, восходящий к народным немецким и голландским книгам средневековья. Фольк-

лорные мотивы более ранней эпохи Шарль де Костер использовал для отображения многолетней борьбы фламандцев против испанского порабощения.

Примечательно, что практически с самого момента появления к роману было обращено внимание различных либеральных сил, использовавших его как рупор своих взглядов и идей. Эта традиция оказалась востребованной и в изобразительном искусстве СССР середины-второй половины 1950-х годов.

В книге, послужившей литературной и исторической основой для замысла Л. Русова, прослеживается жизненный путь Тиля по прозвищу Уленшпигель на фоне событий в Нидерландах эпохи правления Габсбургов. Сюжет романа основан на исторических событиях XVI века. К этому времени род Габсбургов благодаря династическим связям и объединению наследственных владений сосредоточил в своих руках обширные земли. Император Священной Римской империи Карл V Габсбург был также королем Испании и правителем Фландрии, чьи исторические границы примерно соответствуют общей территории современных Нидерландов, Бельгии и Люксембурга. Богатые торговые города Антверпен, Гент, Амстердам и плодородные сельскохозяйственные области Нидерландов были основным источником дохода Габсбургов, которым постоянно требовались деньги на ведение войн.

В годы правления Карла V и его сына Филиппа II жители Фландрии страдали от налоговых поборов и преследования инквизиции, которая была введена по испанскому образцу для борьбы с еретиками. Инквизиция активно пополняла государственную казну. Эти притеснения привели к социальному взрыву, вооруженному восстанию и, в конечном счете, к независимости Нидерландов.

Тиль происходил из города Дамме во Фландрии, его отцом был угольщик Клаас. Серию открывает работа «Рождение Тиля», изображающая семью угольщика Клааса в счастливый момент, когда он, его жена Сооткин и повитуха Катлина склонились над колыбелью крещеного шесть раз по воле случая младенца, рожденного *в сорочке* и под счастливой звездой. Показав новорожденному восходящее солнце, Клаас скажет: «*Будь сердцем чист, как его лучи, и будь добр, как его тепло*»[4].

А вскоре прозвучат и пророческие слова Катлины о том, что Уленшпигель «*будет вечно молод, никогда не умрет и пронесется*

через всю жизнь, нигде не оседая. Он будет крестьянином, дворянином, живописцем, ваятелем — всем вместе. И так он станет странствовать по разным землям, восхваляя все правое и прекрасное, смеясь во всю глотку над глупостью»[5].

Ключевой работой серии стал парный портрет «Тиль и Ламме». Фигуры двух верных друзей выступают из плотного оливкового фона, освещенные солнечным светом. Их лица написаны художником с присущим ему тонким психологизмом и, в то же время, в несколько гротескной манере, что полностью соответствует характеру повествования книги.

Бродяга, плут и балагур, Тиль Уленшпигель, перекочевавший из германского средневекового эпоса в роман бельгийского писателя XIX века, сохранив в полной мере собирательные черты своего прототипа, превратился в ходе повествования в великого гёза. Приверженцы кальвинистской ереси, гёзы или *нищие*, стали основной революционной силой, направленной против владычества Филиппа II, воплощавшего интересы католической Испании, стремившейся экономически ослабить Фландрию и другие страны, частью которых она являлась в XVI веке.

Все в образе Уленшпигеля импонировало Л. Русову. Умелец на все руки, талантливый и остроумный, он мог плясать на канате, играть на ромельпоте, трубе, лютне и волынке, издавать трели жаворонка или кричать чайкой, сочинять длинные песни — все было для него одинаково легко. Он умел смастерить птичьи клетки и мышеловки, в кузнице выковать капкан для поимки вервольфа, чинить оружие и отливать пули.

Но, конечно, всего ближе Л. Русову были художественные дарования героя. Когда в Дамме приезжал живописец, чтобы изобразить на полотне коленопреклоненными почтенных членов какой-нибудь гильдии, Тиль, растирая краски, изучал манеру мастера. «*Когда тот отлучался, он пытался писать, как тот, но злоупотреблял красной краской. Так, пробовал он изобразить Клааса и Сооткин, Катлину и Неле, а также горшки и кружки*»[6]. Устраиваясь к ландграфу в придворные живописцы, он говорил: «*Прошу прощения у вашего высочества за мою смелость*, <…> *осмеливаюсь повергнуть к благородным стопам вашим написанную для вас картину. Я имел честь изобразить на ней пресвятую богоматерь во всем ее царственном величии. Быть может, картина эта по-*

нравится вашему высочеству, и в этом случае, <…> я не удержусь от преувеличенного мнения о моем искусстве».[7] И ландграф находил его картину прекрасной.

Однажды Уленшпигель вылепил из глины маску замученного до смерти инквизицией ни в чем не повинного пирожника Михиелькина, «*раскрасил ее под мертвеца, дав глазам неподвижное, а всему лицу мрачное и искаженное выражение лица умирающего*» и, напугав палача профоса Спеле, заставил его таким образом сознаться при людях, что он охотился за имуществом бедняги.

Тиль был прекрасный резчик по камню и дереву, и считался первым, кто украсил резьбой ручку ножа в своих краях. Однажды он вырезал ножом на крышке ящика, заказанном ему городским судьей, целую сцену охоты: свору геннегауских собак, критских овчарок, известных своей свирепостью, брабантских гончих, бегущих всегда парами, и всевозможных других псов, всяких видов и пород, больших и малых, мопсов и борзых.

Своей веселой дрессуре подвергал Уленшпигель животных. Для своего рыжего шпица Титуса он смастерил судейскую шапочку, и пес важно поднимал лапу, точно изрекая приговор.

Найдя на дороге чрезвычайно упрямого осла, которому молва приписывала славу колдуна, Тиль подвесил у него перед мордой пучок травы и так заставил везти себя в нужном направлении. «*Вот ты бежишь за моей охапкой колючек, не получая их, а позади себя оставил прекрасную дорогу, обросшую этим лакомством. Ведь так и люди поступают. Одни гонятся за лаврами, которые проносит судьба мимо их носа, другие — за растущим барышом, третьи — за цветами любви. В конце пути они, как ты, видят, что гнались за пустяком, оставив позади все важное — здоровье, труд, покой, домашний уют*», — философствовал по дороге Уленшпигель. Осел получил кличку Иеф, он «*слушался Уленшпигеля, как собака. Он пил пиво, танцовал под музыку лучше венгерского скомороха, прикидывался мертвым и вытягивался на спине по малейшему знаку хозяина*»[8].

В воспоминаниях коллег и друзей[9] Л. А. Русова предстает обладателем «*необыкновенно мощного живописного дара*» и «*неугомонной и пульсирующей души*», как человек «*непостижимой универсальности*» и «*самородного мировоззрения*». «*Он обладал необъяснимой притягательной силой своих размышлений, своих философских от-*

кровений, а порой и наивных простодушных заблуждений <…> Его отличала глубинная любовь к России, неустрашимое стремление прорваться к ней сквозь века, к ее истокам и попытаться заглянуть в те времена и в те земли, где жили реальные целеустремленные люди, бывшие в ладу со своей душой и с окружающей их природой», — писал о нем К. Н. Славин. «*Щедро наделенный талантом от природы, он поражал близко знавших его своей чудовищной работоспособностью и энергией. Он мог подолгу работать без сна, еды, без отдыха*», — вспоминал художник Э. В. Шрам.

По свидетельству А. М. Вавилиной-Мравинской, художник «*обожал музыку, знал ее, обладал отменной памятью и рафинированным вкусом*». Близкий друг Е. А. Мравинского, он любил бывать на репетициях в Филармонии, где «*с художественной точностью подмечал всевозможные эпизоды создания произведения, поведения отдельных музыкантов, оркестрантских мимик и хохмочек*». Отмечала жена дирижера также живость его натуры, темперамент и разговорчивость. «*Каждый приход Льва Русова всегда привносил в жизнь свет, улыбку, радость и бескорыстное общение*», — писала она.

Подобно своему любимому герою, Л. Русов ловко орудовал топориком и стамеской, творя из дерева скульптурные изваяния лесных антропоморфных духов.

В заметках Г. К. Багрова художник выступает как замечательный охотник и рыбак, в семье которого спаниели всегда были полноправными членами.

«*Я Уленшпигель, то есть ваше зеркало*»[10], — любил приговаривать Тиль. И Лев Русов создавал своего Тиля Уленшпигеля, словно свое идеальное отражение. Не удивительно, что живописный герой приобрел черты портретного сходства с самим художником. «*Легкий, как кошка, стройный, как белка, всегда с песенкой или с шуточками*»[11], лукаво улыбается с холста русовский Тиль Уленшпигель, явно задумав очередную шутку.

Улыбается с портрета и вечно голодный толстяк Ламме Гудзак, с пирожком в руке, который всегда рядом со своим товарищем. Доброе лицо его задумчиво: он в мыслях о своей прекрасной пропавшей жене. Бархатные берет и плащ выдают его принадлежность к обеспеченному сословию. «*Я пропиваю и проедаю мои земли, усадьбы, фермы, хутора, разыскиваю мою жену и повсюду следую за другом моим Уленшпиге-*

лем»[12]. Преданный Ламме не покинул Тиля, пополнив ряды гёзов, хотя война и претила его доброй натуре.

В работе «На полях родины» Л. Русов изобразил, как друзья направляются во Фландрию, купив себе пару ослов, оставляя позади Намюр с его рыболовными судами, на одном из которых Ламме, большой любитель маасской рыбы, промышлял форель. Рукою Тиль касается груди: в нее всегда стучит пепел Клааса. «*Нога справа, нога слева, — так подвигались они вперед на ослах. Ламме переваривал свой обед и запивал свежим воздухом*»[13].

Темой картины «Смерть изменникам» послужила героическая схватка Тиля с лжереформатскими проповедниками, пробирающимися с поддельными паспортами в лагерь лидера нидерландской революции принца Вильгельма Оранского. Получивший рану от противника, Тиль не справился бы один без своего друга, действовавшего из засады.

Став гёзом, Тиль исполнял свои воинские обязанности, умело орудовал аркебузом и вскоре стал взводным отряда стрелков в войске Вильгельма Молчаливого, когда тот, готовясь к переходу через Маас, передвигал свои силы в окрестностях Льежа. Именно Тилю легендарный принц поручил обойти все земли Фландрии, Северной Голландии и других прилежащих земель, чтобы собрать флот для продолжения борьбы против католиков-испанцев. И Уленшпигель выполнял свою миссию, путешествуя с верным Ламме вдоль рек, каналов и протоков то в виде дровосеков, то в костюмах крестьян, то в фальшивом свадебном шествии прямо сквозь войско герцога Альбы. И повсюду ковали, точили, лили оружие для борьбы за свободу и переносили его на суда, плывшие мимо. А когда пришла пора, Тиль и Ламме и сами стали носиться на зеландских шкунах, бригах и корветах, нападая на вражеские корабли.

«*В этот день корабль Трелона захватил бискайское судно, нагруженное ртутью, золотым песком, винами и пряностями. И оно было вышелушено и очищено от экипажа и груза, как бычья кость под зубами льва*»[14]. Этот сюжет лег в основу еще одной картины из живописной серии — «Абордаж».

Вскоре за верную службу и важные заслуги Вильгельм Оранский назначил Тиля Уленшпигеля капитаном корабля «Бриль».

Но было в жизни любимца народа из Дамме и время утрат, когда омрачалось его веселое лицо. По доносу мстительного и жадного рыбника был арестован Клаас, обвиненный в ереси. От-

казавшегося каяться, его сожгли у столба на костре. Во время казни добрые соседи заперли Тиля и Сооткин, и лишь ночью мать и сын пришли на пепелище. «*Ночь была мрачная, облака, гонимые порывистым северным ветром, неслись по небу, как стадо быстроногих оленей, только на мгновенье разрешая блеснуть яркой звезде*»[15].

Этот трагический момент Л. Русов передал в работе «Казнь отца». Действие происходит на улице Богоматери у столба, прямо против входа в ратушу, вдали угадываются очертания средневековой базилики. На вымощенную булыжником мостовую упала на колени Сооткин перед останками мужа, Тиль с непокрытой головой склонился в сторону матери. Зритель не видит лица героев, но их позы свидетельствуют о глубине переживаемого ими горя.

Вернувшись домой, Сооткин сошьет мешочек для пепла Клааса. Надев его на шею Тиля, она скажет: «*Пусть этот пепел, который был сердцем моего мужа, <…> будет вечно на твоей груди, как пламя мести его палачам*»[16].

Вскоре по новому доносу того же рыбника Грейпстювера в темнице оказываются и мать с сыном. «На пытки», — так назвал Л. А. Русов изображенную им сцену ареста Тиля и Сооткин. Обыватели провожают их в тюрьму, на лицах негодование. На рыбника они накинутся с яростными криками и вечером выбьют стекла в его доме, а дверь его испачкают навозом.

Не похожий внешне на своего коренастого, приземистого и черноволосого отца, Тиль унаследовал от него не только веселую улыбку и любовь к свободе, но и стальную волю. Ему пришлось смотреть, как пытают мать, но Сооткин снова и снова повторяла слово «рыбник», не позволяя сыну проявить слабость. А потом истязали Уленшпигеля, пока кровь не хлынула изо рта. Обобранные казной до нитки после казни отца, они так и не признались, где спрятано наследство его брата, а рыбник так и не получил свои тридцать сребреников.

Кульминация всей серии — «Песня Тиля», изображает сохранивших сквозь годы свою молодость и красоту, Тиля и его верную жену Нееле. Разбудив дремавших чаек, они вернулись на Птичьи острова из волшебного путешествия в мир духов, где увидели, как семь человеческих грехов обратились в свои противоположности. Тиль и Нееле упиваются воздухом свободы, повеявшим над их родной Фландрией. «*Я не тело, я дух, <…> а Неле — моя*

возлюбленная. Дух Фландрии, Любовь Фландрии, — мы не умрем никогда»[17], — так говорил великий гёз.

Обращение Л. Русова к легенде о Тиле и ее образное воплощение были созвучны (а скорее всего, и были рождены) впечатлениями от событий конца февраля 1956 года, когда на закрытом заседании XX съезда КПСС в Кремле Н. С. Хрущев выступил перед делегатами с докладом «О культе личности и его последствиях». Легендарная фигура Тиля была очень близка натуре художника, который и в жизни, и в своем искусстве оставался человеком независимым, дерзким, самодостаточным, парадоксальным. Не будет преувеличением сказать, что серия картин «Тиль Уленшпигель» Л. Русова стала одним из первых прямых воплощений в живописи поворота в общественном сознании, толчком к которому послужили события начала 1956 года. Во всяком случае, в ленинградском изобразительном искусстве и его публичном официальном бытовании.

Впервые показанные в конце 1956 года на «Осенней выставке ленинградских художников», работы «Рождение», «На пытки», «Смерть отца», «На полях родины», «Абордаж», «Тиль и Ламме», «Смерть изменникам», «Песня Тиля» (все 1956) принесли автору известность.

В дальнейшем работы серии не покидали стен мастерской художника. После смерти Л. А. Русова картины серии хранились у вдовы художника. В конце 1990-х годов вся серия из восьми картин «Тиль Уленшпигель» была приобретена в частную коллекцию. Вариант работы «На просторах родины» находится в собрании Ульяновского областного художественного музея[18].

Чем сегодня привлекательна историческая серия Л. Русова? Прежде всего, принадлежностью кисти выдающегося русского портретиста середины XX века. Лучшие работы этого жанра, принесшие художнику широкую, хоть и запоздалую, известность и признание, были написаны в относительно непродолжительный период времени, как раз с 1956 года и по середину 1960-х годов. В частности, в один год с написанием «Тиля Уленшпигеля», Л. Русов создал такие произведения, как «Портрет Екатерины Балебиной», «Портрет молодой женщины в красном», «Портрет Н. Орловой» и другие.

Уникальным является и формат серии, состоящей из восьми относительно самостоятельных произведений, каждое из которых несет свою идею и обладает собственным законченным художе-

ственным решением. Много лет спустя друг Л. Русова художник К. Н. Славин вспоминал о своей встрече с «Тилем Уленшпигелем» и впечатлении от работ: *«В пятидесятых годах на выставке в ленинградском союзе художников, еще до нашего знакомства, я увидел его картины на тему «Тиль Уленшпигель». Я запомнил имя автора, не подозревая, что наши пути пересекутся. В этих работах удивляла раскрепощенная манера письма и психологизм образов»*[19].

Серия Л. Русова «Тиль Уленшпигель» — это и один из первых ярких примеров «синтеза искусств», о котором заговорили лишь несколько десятилетий спустя. Об этом качестве Л. Русова его друг художник Э. В. Шрам вспоминал: *«На все у Левы было свое особенное, оригинальное мнение, чаще всего идущее вразрез с общепринятым. Так, в то время у нас никто еще не думал об экологии, а он уже тогда возмущался вырубкой леса, истреблением рыбы, дичи, разбрасыванием где попало всевозможных отходов и т.п. Он был человеком, которому до всего есть дело. Никогда и ни к чему Русов не относился равнодушно. Но самым главным для него оставалась работа, творчество»*.

В 2019 году две картины из серии — «Тиль и Ламме» и «Песня Тиля», были опубликованы среди других работ Л. А. Русова в книге «Ленинградская школа живописи. Очерки истории», вышедшей в Санкт-Петербурге под редакцией А. Ф. Дмитренко и С. В. Иванова на русском и английском языках[20].

Примечания

---

[1] Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. — Т. 5. — 1954–1958 годы. — М.: Советский художник, 1981. — С. 258–260.

[2] Осенняя выставка произведений ленинградских художников 1956 года. Каталог. — Л.: 1958. — С. 21; Иванов С. В. О ранних портретах Льва Русова // Петербургские искусствоведческие тетради. № 23. — С. 14.

[3] Все работы серии выполнены на холсте в технике масляной живописи в размере 100 × 75.

[4] Шарль де Костер. Легенда об Уленшпигеле и Ламе Гудзаке, их приключениях отважных, забавных и достославных во Фландрии и иных странах (Перевод с французского А. Г. Горнфельда). — М., 1984. — С. 20.

[5] Шарль де Костер. — С. 26.

[6] Там же. — С. 51.

[7] Там же. — С. 130.

[8] Там же. — С. 126.
[9] Воспоминания К. Н. Славина, Э. В. Шрама, А. М. Вавилиной-Мравинской, Г. К. Багрова о Л. А. Русове здесь и ниже воспроизводятся по рукописям авторов из архива С. В. Иванова. Интернет-источник:
http://www.leningradartist.com/rus_mem.htm (Дата обращения: 29.12.2020).
[10] Шарль де Костер. — С. 61.
[11] Там же. — С. 427.
[12] Там же. — С. 348.
[13] Там же. — С. 294.
[14] Там же. — С. 402.
[15] Там же. — С. 169.
[16] Там же. — С. 170.
[17] Там же. — С. 427.
[18] Русов. Л. А. Тиль и Ламме на ослах. К. м., 94 × 74. 1980-е гг. Ульяновский областной художественный музей.
[19] Иванов С. В. О ранних портретах Льва Русова. — С. 9.
[20] Иванов С. В., Левитин А. П., Сидоров В. М. и др. Ленинградская школа живописи. Очерки истории. Под ред. Дмитренко А. Ф. и Иванова С. В. — СПб.: Галерея АРКА, 2019. — С. 240–241.

III

Ольга Кривдина
Борис Тычинин

ШВЕДСКИЙ СКУЛЬПТОР ИОГАНН ТОБИАС СЕРГЕЛЬ (1740–1814)

По поводу выставки «Сергель и европейская терракота» в Национальном музее в Стокгольме (2004 год)

Проходят годы, и с исключительным интересом вспоминается реализация интернационального общемузейного проекта 2004 года, посвященного искусству европейской терракоты. В проекте участвовали музеи Франции, Соединенных Штатов Америки, Швеции, России, Италии и Германии. Выставки были поочередно организованы в Париже в Лувре, в Нью-Йорке в Музее Метрополитен и в Стокгольме в Национальном музее. Италия, Германия, Англия и Россия выступили в качестве экспонентов, предоставив скульптурные произведения для показа на всех трех выставках. Обратим внимание, что созданные в Париже, Нью-Йорке и Стокгольме экспозиции отличались друг от друга так же, как и изданные каталоги выставок[1].

Наше внимание сконцентрировано на шведском варианте выставки, поэтому отметим, что в Стокгольме на первое место был поставлен скульптор Иоганн (Юхан) Тобиас Сергель (1740–1814). Полное название выставки — «Сергель и его римский круг. Европейская терракота 1760–1814», также был назван и обстоятельный научный каталог[2]. Одной из основных задач организаторов шведской выставки было «сравнить работу Сергеля как скульптора с его международными современниками»[3]. И не просто сравнить, а «показать его центральную роль на Европейской художественной сцене этого периода. Может быть странно, что Сергель не получил большого внимания в других странах. Но причина в том, что все его значительные работы остались в Швеции, в результате того, что

государство приобрело существенное число произведений после смерти скульптора у его потомков. Только те, кто посетили Швецию и имели возможность читать шведские монографии, могли сформировать мнение о художественных достижениях этого мастера. Поэтому наступил момент представить Сергеля международной аудитории. Предлагая сравнение его с другими скульпторами-современниками, эта выставка должна помочь преодолеть национальную изоляцию Сергеля», — писал в своем вступлении к каталогу выставки генеральный директор Солфрид Сёдерлинд[4]. Обратим внимание, что 1814 год отмечает последнюю дату экспонируемых на выставке произведений и одновременно указывает на год смерти скульптора Сергеля.

Организатором выставки и составителем каталога являлся ведущий шведский искусствовед Магнус Олассон[5]. В Национальном музее в Стокгольме экспозиция была развернута в выставочных залах второго этажа и работала с 13 мая по 29 августа 2004 года. В первом — самом просторном зале были показаны знаменитые статуи и скульптурные группы, выполненные Сергелем из мрамора и подготовительные эскизы этих произведений из терракоты. Решение экспозиции отличалось исключительной продуманностью, а показ скульптурных произведений поражал своим совершенством.

По периметру зала были устроены своеобразные затемненные витрины, за стеклами которых размещались эскизы и варианты из терракоты, выхваченные светом из темноты. Напротив витрин и рядом с ними на каменных постаментах возвышались мраморные оригиналы, одноименные находящимся в витринах работам. Например, выполненная из каррарского мрамора в 1776 году «Венера» была установлена на постаменте, а в витрине — эскиз этой статуи из терракоты, относящийся к 1772 году. Композиция «Амур и Психея», созданная из каррарского мрамора в 1787 году, стояла на постаменте, а в витрине — подготовительный эскиз этой композиции из терракоты 1770 года. Группа «Марс и Венера», высеченная из каррарского мрамора в 1775–1804 годах, — на постаменте и ее эскиз из терракоты 1771–1772 годов — в витрине. Небольшая терракотовая статуя «Диомед» 1770 года стояла в витрине, а мощная мраморная статуя «Диомед», созданная в 1773–1774 годах, гордо возвышалась на постаменте. Для осмотра мраморных произведений был предусмотрен круговой обход, позволявший составить не только наиболее полное представле-

ние о скульптуре, но и дававший возможность одновременно сравнивать завершенную работу с ее подготовительным эскизом, находящимся рядом в витрине.

В других залах были представлены произведения европейской терракоты, привезенные из Лувра, музея Метрополитен, Государственного Эрмитажа и Государственного Русского музея, Старой Национальной галереи и Государственных музеев Берлина, Лондонского музея Виктории и Альберта, Музея Ватикана, Римской Национальной Академии Св. Луки и других собраний[6]. Работы были распределены в витринах по странам, мастерам и по сюжетам. Отдельно были выделены рельефы и широко показаны рисунки, главным образом выполненные Сергелем.

Итальянская скульптурная школа была представлена терракотовыми эскизами А. Кановы и Б. Кавачеппи. Из французских мастеров обращали на себя особое внимание работы Ж.-А. Гудона, Едме и Жака-Филиппа Бушардонов, К. Мишеля, называемого Клодионом. Тематическое и пластическое сходство эскизов Сергеля выявилось при сравнении с подготовительными набросками немецкого скульптора И. Г. Даннекера. Из русских скульпторов — представителей классицизма в экспозицию выставки были включены терракотовые эскизы М. И. Козловского — «Аякс, защищающий тело Патрокла» и «Бдение Александра Македонского» и проект надгробия, выполненный И. П. Мартосом.

Сравнение терракотовых работ свидетельствовало о пластической, композиционной и тематической близости работ европейских мастеров разных школ. Однако сравнить мраморные работы Сергеля с подобными произведениями других скульпторов (экспонирование мраморных произведений из других стран не планировалось) можно было только по памяти, мысленно вызывая возникающие ассоциации.

Этот значительный выставочный проект для Швеции был необычайно важен, как блестящая возможность познакомить зрителей на примере мраморных статуй, терракотовых эскизов и моделей, а также рисунков, с творческой биографией выдающегося шведского скульптора и главными фактами его жизни. В России о Сергеле написано мало и фрагментарно. Видимо, редкая возможность увидеть выставку его произведений в Эрмитаже, вслед за парижским Лувром и стокгольмским Национальным музеем, была утрачена.

В этой статье не стояло задачи дать представление о биографическом аспекте, однако имеет смысл указать лишь несколько наиболее важных моментов из творческой деятельности Сергеля. Отметим, что еще в начале XX века П. Ганзен в статье «Шведское искусство» писал: «Первый скульптор-швед выступил на сцену в конце XVIII столетия; это был Иоганн Сергель (1740-1814), происходивший, однако, из поселившейся в Стокгольме немецкой семьи. Его художественным принципом было воспроизведение природы в духе античных мастеров, но без их объективной холодности… Сергель был также первым шведским скульптором, порвавшим со стилем барокко и французскими традициями»[7]. Обратим внимание, что и в художественных энциклопедиях, изданных в последние годы, оценка творчества скульптора близка к вышеприведенной. Например, — «Испытал влияние французской барочной и античной пластики; в зрелый период творчества (с 1760-х гг.) стал одним из основоположников классицизма в европейской скульптуре XVIII в.»[8].

Определение приверженности Сергеля стилю классицизма подчеркивалось всеми критиками и искусствоведами. «Сергель определился как своеобразный классицист, как бы отталкиваясь от стиля французских барочных мастеров Жака Бушардона и Ларшевека, вместе с которыми он работал в начале своей деятельности. По сравнению с манерным и вялым изяществом мастеров европейского классицизма Сергель более патетичен и взволнован, он предпочитает более энергично и весомо показывать объемы своих фигур и групп, пластику человеческого тела», — отмечал известный знаток искусства Скандинавских стран — А. Тихомиров[9].

Из биографии Иоганна Тобиаса Сергеля известно, что начинал он свою рабочую деятельность, как каменотес. В Стокгольме он довольно быстро попал на строительство королевского дворца, где обратил на себя внимание скульптора П. Ю. Ларшевека, который принял его в число своих учеников. Этот период приходится на 1756–1757 годы. В 1867 году Сергель был отправлен на счет из королевской казны в Париж и Рим, где совершенствовал свое мастерство и обучался работе из мрамора. 1779 год оказался особенно значительным для Сергеля: шведский король Густав VII назначил его своим придворным скульптором, и он был произведен в звание профессора Стокгольмской Академии художеств. Известен факт, что при открытии в 1808 году монумента Густаву III Сергель получил диплом на

дворянство с правом внести в свой герб изображение статуи этого короля, отлитой из бронзы по его модели для монумента.

При последующем шведском короле Карле XIV скульптор становится королевским гофинтендантом и получает заказ на создание в Риме мраморной статуи Карла XIII и произведения «Юнона». Чаще всего критики упоминают кроме названных работ Сергеля такие, как «Амур и Психея». «Марс и Венера», «Венера Каллипига», «Фавн», «Диомед — похититель Палладия», «Спартанец, пишущий на своем щите», «Густав III», «Аксель Оксенштиерна, которому муза диктует повествование о великих деяниях Густава-Адольфа». Один из биографов Сергеля сообщает: «Из прочих работ Сергеля замечательны: памятник Картезая в церкви Адольфа-Фридриха, огромный барельеф «Воскресение Христово» в церкви св. Кларенса в Стокгольме, два ангела над алтарем соборной церкви в Карлштадте, монумент Эренсверда в Свеаборге и некоторые из мраморных бюстов, изображающих знаменитых современников художника и членов королевской фамилии»[10].

Необходимо указать, что Сергель являлся создателем значительного количества портретных медальонов. Эти работы отличаются «живыми, четкими характеристиками современников. Этим он как бы продолжал высокую традицию шведского медальерного искусства»[11].

Все писавшие о произведениях Сергиля, отмечали, что они отличаются глубиною и силою замысла, соединенных с приятностью и жизненностью форм. Добавим, что и пластические решения его статуй и композиций исключительно композиционно продуманы и эффектны. При станковом решении, его работы носят монументальный характер. Идеальная обработка мрамора, доведенная до совершенства, способствует сильному и одновременно сдержанному воздействию на зрителя.

Примечания

---

[1] L′esprit créateur de Pigalle à Canova Terres cuites européennes 1740–1840. Sous la direction de James David Draper et Guilhem Scherf. Paris, 2003; Playing with Fire European Terracotta Models, 1740–1840. The Metropolitan Museum of Art. — New-York, 2004.

[2] Sergel och hans romerska krets. Europeiska terrakottor 1760–1814. Nationalmuseum. — Stockholm, 2004.

[3] Sergel och hans romerska krets. Europeiska terrakottor 1760–1814 // 13 maj – 29 augusti 2004. Nationalmuseum. // Проспект выставки. — С. 3.

[4] Solfrid Söderlind. Foreword. — Sergel och hans romerska krets. Europeiska terrakottor 1760–1814. Nationalmuseum. — Stockholm, 2004. S. 7. — Перевод цитаты сделан автором статьи.
[5] Utställningskommissarie Magnus Olausson.
[6] Приводим полный список музеев, участвовавших в стокгольмской выставке и подготовке каталога: Baynonne, Musée Bonnat; Berlin, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Große Loge Royal York zur Freundschaft; Boston, Museum of Fine Arts; Detroit, The Detroit Institute of Arts; London, Victoria and Albert Museum; Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon; Montpellier, Musée Fabre; New York, The Arthur M. Sackler Collections; New York, The Metropolitan Museum of Art; Orléans, Musée des Beaux-Arts d' Orléans; Paris, Musée Carnavalet; Paris, Musée Cognacq-Jay; Paris, Musée du Louvre; Rom, Accademia Nazionale di San Luca; Rom, Museo del Palazzo di Venezia; S:t Petersburg, Statliga Eremitaget; S:t Petersburg, Statliga Ryska Museet; Stockholm, Nationalmuseum; Stockholm, Kungliga Akademien för De Fria Konsterna; Stuttgart, Staatsgalerie; Vatikanstaten, Musei Vaticani. Данный перечень музеев приведен в каталоге: Sergel och hans romerska krets. Europeiska terrakottor 1760–1814. Nationalmuseum. — Stockholm, 2004. — S. 9.
[7] Ганзен. П. Шведское искусство. — Энциклопедический словарь Брокгауз-Эфрон. Т. С.
[8] Популярная художественная энциклоредия // Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Т. II (М-Я). Кн. II. — М., 1999. — С. 226.
[9] Тихомиров А. Искусство Швеции. — Всеобщая история искусств в шести томах. — Т. IV. — М., 1963. — С. 461.
[10] Энциклопедический словарь Брокгауз-Эфрон. Т. С.
[11] Тихомиров А. Искусство Швеции. — Всеобщая история искусств в шести томах. — Т. IV. — М., 1963. — С. 461.

IV

Людмила Митрохина

ПОЭТИЧЕСКАЯ КОСМОГОНИЯ АБРАМА РАСКИНА

«От избытка сердца уста глаголют»
Свт. Иоанн Златоуст

Возможно ли говорить отстраненно о поэзии, не погружаясь в судьбоносные виражи самого поэта, не углубляясь в его жизненные вехи с драматическим окрасом пульсирующего сердца? Поэзия — это нерв. Ее надо выстрадать. С ней надо родиться и умереть.

Абрам Григорьевич Раскин и есть тот поэт, который родился с божьим поэтическим даром, вольно или невольно проявляющимся во всех его творческих изысканиях. Он является человеком разносторонних интересов со многими талантливыми чертами натуры, историком искусства, ученым и публицистом, написавшим множество книг о Петербурге архитектурно-художественного, ландшафтного исследовательского плана, в том числе объемные монографии и огромное количество статей о современном искусстве.

Но можно ли по этим весомым книгам, ставшим образцом классического искусствоведческого жанра, минуя поэзию, представить его личность космического масштаба? Уверена, что нет. Вы будете знать автора, но не сможете ощутить его глубинную суть и человеческий нрав. Настоящая поэзия обнажает человека, делает поэта удивительно понятным и близким.

Почти всю свою сознательную жизнь Абрам Раскин выплескивал свои эмоции стихами, складывая их в потаенных уголках своего сердца и в запыленных папках с надеждой на лучшие времена. Такие времена наступили через шестьдесят пять лет, не считая первых небольших поэтических сборников, по 36 стихотворений в каждом, с 1995 года, в котором вышел первый сборник «Отрада».

2012 год ознаменовался выходом полноценного издания всех ранних стихотворений (1947–2007) в книге «Исповедное» (448 с.) с графическим оформлением и иллюстрациями художника А. А. Корольчука. В 2014 году вышел в свет второй поэтический сборник «Души биенье» (512 с., художник А. А. Корольчук), в который вошли в основном ранее изданные небольшими сборниками стихи, а также инскрипты и посвящения коллегам, друзьям. Составитель двух объемных сборников — Т. В. Уварова.

Поэзия Абрама Раскина рождалась из внешней и внутренней напряженности жизни, из драматических и острых переживаний своего бытия, из происходящих событий страны и частной судьбы, воспринимаемых нераздельно, сопряженных личным мироотношением к высоким материям.

Не имеет смысла определять периоды лирики поэта, так как она текла свободно и спонтанно со студенческих лет. В тематическом содержательном плане в лирике можно выделить стихотворения: патриотические, воспевающие Россию и Петербург, философские, осмысляющие историю страны и бытийные события, о семье, о творчестве, о любви и комплиментарные.

Абрам Раскин является ценителем и знатоком русской и всемирной поэзии, что повлияло на его лирический настрой, создало свой образный стиль и художественный мир. Поэт в течение всей своей жизни находился в эпицентре истории своей страны. Он зримо и кожей, всем существом ощущал ее движение и содрогание. Переживал исторические события как факты личной биографии. Особенность его дарования состояла и в том, что он умел сопрягать в едином миге различные временные пласты и проявления жизни.

Поэт мыслит образами, предчувствиями, ожиданиями через прикосновение к духовной сущности мироздания. Об этом говорят его поэтические циклы «Предчувствие», «Прикосновение», «Штрихи».

Еще в 1947 году Абрам Раскин утвердительно провозгласил:

Покоя! Покоя и в дар не приму!
Волненье бессонное дайте уму,
Чтоб мысли кипели, чтоб сердце горело,
Чтоб бури хотелось свободно и смело,
Чтоб жизнь промелькнула верстой путевой
За ветром, за дымом, за леса стеной.

Риторические восклицания параллельных рифм усиливают эмоциональное восприятие. Поэт использует градацию для нагнетания основной мысли.

В раннем цикле «Предчувствие» живут чувства, неотделимые от молодости. Это счастливое ожидание грядущего: «И чем сильнее ветер злится, / Чем мгла плотней, чем ночь темней — / Тем ярче огонек лучится, / Тем он светлей, тем он теплей…»; загадочность мироздания: «Во всем какая-то печальная протяжность, / Во всем таится тихий, томный стон…»; радость бытия: «Здравствуй, дождик проливной! / Лейся теплый, озорной! / Бей смелей в мое окно — / Наша радость заодно: / Оба мы с тобой юны, / Оба мы звеним как струны, / Оба мы нужны весне: / Я — любви, а ты — земле!».

Стихи льются свободным потоком без искусственных вымученных вплетений стилистических фигур. Поэт как бы не задумывается о рифме, ритме, лексико-морфологической и иносказательной выразительности (метонимии, гиперболе, литоте и т. п.), так как обладает врожденным музыкальным слухом и напитан высокой поэзией. Он мыслит образами космического ряда. В стихотворении «Самому себе» 1949 года поэт пишет:

Когда художник ты — мечты свои отлей
В чеканных образах и слову дай горенье.
Запечатлей теченье быстрых дней —
Останови для вечности мгновенье!

Об утонченной душевной конструкции поэта говорит его цикл «Прикосновение». Для него «прикосновенье — путь познанья». Здесь и «взгляд ненависти», и аллегорическая волна, целующая гранитные плиты, ветер, ласкающийся к морю, прикосновение «капли дождевой с небесной нежностью руки», «тоска касается души» <…> Все манит поэта непонятной тайной. Как надо остро чувствовать жизнь во всех ее проявлениях, чтобы поднимать до пронзительной одухотворенности прозаическую обыденность окружающего мира.

И только миг Прикосновенья
Отодвигает бездны край.
Прими, Господь, мои моленья,
Руки любви не отнимай.

В цикле «Штрихи» поэт ищет истину и смысл жизни. Задается неразрешимыми вековыми вопросами, близкими к философии:

Как жизнь воспринимать? Суммарно?
Дифференцированно? Иль
Вдыхать легко и благодарно
Ее цветение и гниль.

Поэт понимает, сколько «разных у жизни обличий, придающих ей мнимую суть…» Осмысляя дарованную ему жизнь, поэт приходит к вере, к «Благой вести», понимая, что «…основанья всех основ / Из бесконечного начала, / Из беспредельного конца.»

Циклы «Предчувствие», «Прикосновение», «Штрихи» написаны в традиционном для классической поэзии соотнесении весны с молодостью, с окрасом общей радостной тональности восприятия жизни как светлого праздника и в ощущении парения над землей, где «В душе прелюдии и фуги / Подняли звездный небосклон».

Приступая к поэтическому творчеству, посвященному семье, к циклам «Единственная», «Мой ковчег» и «Молитва о сыне», следует сказать несколько слов о самом близком человеке поэта, о его жене Вере Ивановне Александровой. Вера Ивановна была сирота, росла в детском доме. Обладала исключительным оперным голосом. Окончила Ленинградскую консерваторию, заочно приобретя специальность искусствоведа в Университете им. А. А. Жданова, ныне Санкт-Петербургский государственный Университет. Ее ждала блестящая карьера оперной певицы в Мариинском театре. Но, столкнувшись в начале своей театральной карьеры с несправедливостью, неосторожно проявила публично прямолинейность и бескомпромиссность, отчего пострадала, получив отказ от руководства театра. Это привело ее вскоре к депрессии и полной потере голоса.

В цикле «Единственная» с посвящением «Ты не первая, / Не последняя, / Ты / Единственная моя!» бурно развивается сюжет истории любви с 1949 года с девочкой «в черном берете» и «с весенним взглядом». После первого свиданья в ожидании ласки поэт удрученно уходил, «унося только ласки намек». Но он горел, преклоняясь перед талантом волшебного голоса, мечтал о ее славе такой «чтобы небо достала». Настроение могло меняться в одну минуту, от радости до отчаянья от слов любимой «Все только в прошлом, настоящего нет».

Упоение страсти, мечты и желания выливаются в юношеские рваные строки, подобные неровному пульсу влюбленного сердца.

Хочу, чтобы любовь у нас
Была, как правда — без прикрас.
Хочу, чтоб были мы родней,
Чем шум ручья и сам ручей,
Как сердца стук и крови ток,
Никто б нас разделить не мог.

Потрясенный выступлением любимой «Под блеском люстр, у черного рояля / Вся в белом Вера в тишине стоит…», влюбленный поэт «…плачет. Он не замечает / Ни зрителей, ни блеск огней…», он лишь желает ей «Чтоб ты парила над толпою, / Чтоб счастье было вручено / Тебе за радость одоленья, / За тяжесть юности твоей». В стихах развивается образ женщины–звезды с утверждением неземной ее сущности. Таково восприятие поэта своей избранницы.

Любовь победила. Родилась семья. Проходит время. Мечты продолжаются, как сама жизнь, но приобретают порой иные оттенки:

Вдоль берега, по всей дуге
Лежат пески, расправив складки,
Они ласкаются к руке,
Как бархатные ткани, гладки.
В шлифовке их не сыщешь швов,
Они подогнаны вплотную…
У этих скатанных песков
Такой же нашу жизнь рисую.

В 1950 году родился в семье сын, Александр. В цикле «Единственная» можно ощутить великую драму любящего сердца, прошедшего страдальческий путь, написанный с такой силой чистоты и откровения, какая может быть лишь на исповеди. Дж. Боккаччо в книге «Жизнь Данте» произнес известную мысль: «Все, несомненно, знают, что в этом мире нет ничего нерушимого и особенно подвержена переменам людская жизнь.»

В стихотворении Абрама Раскина «Через 16 лет», написанным более зрелым поэтическим языком в традиционной для поэта манере четырехстопного ямба, открывается сложный период взаимоотношений с «Единственной»:

Я не двойной и не тройной
И даже мертвыми губами
Все буду повторять: «Я твой,
И третьей нету между нами…»
Нам в мире трудный жребий пал,
И рок ревнивый злым уродом
Твой ясный, чистый взор застлал,
Затмил наш путь перед исходом…

Эмоции, вызываемые любовью, противоречивы, они зарождают радость и печаль, дают человеку безграничное упоение счастьем и бесконечное страдание. Через семнадцать лет поэт обращается к своей «Единственной»: «Мне нужны гавань и покой, / Чтоб набираться новой силы, / Чтоб быть навек вдвоем с тобой, / С тобой сквозь бури. До могилы».

Поэт сконцентрировал в стихотворной форме душевную боль, выплескивая рифмами образы, вылепленные из эпитетов, метафор и сравнений. Иносказательная выразительность стала отличительной чертой его поэзии.

Тридцать лет длился брак с «Единственной». Неожиданная кончина оборвала жизнь Веры Ивановны. Поэт понял многое, он словно прозрел:

И ты ушла, в себя, в глубины,
До точки сузила зрачки.
Твои жемчужные седины
Упали тенью на виски.
……..
Все, что терзало и горело,
Ничто — бессмыслица и прах.
И остывающее тело
Выносят в белых простынях.

В стихах к жене прослеживаются интонации любовной и философской лирики Данте Алигьери, отраженные в стихотворениях, посвященных Беатриче. Поэт Абрам Раскин так же претерпевал мучительную иссушающую любовь, так же потерял свою любимую, так же остался один после смерти жены, не вступая в брачные отношения с другими. Последующие увлечения женщинами, которым он посвящал свои стихи, носили, скорее всего, характер твор-

ческого угара. Душа поэта металась в поисках вдохновения, влюбленность окрыляла, давала импульс творчеству, которое было и осталось для поэта смыслом всей его жизни.

В свой цикл стихов 80-ых лет «Мой ковчег» Абрам Раскин включил стихотворения о сыне в честь его 20-летия, жене на двадцать восьмом году совместной жизни, трогательный памятный цикл «Маме», душевный цикл «Семь писем внучке Верочке в Германию». В этих стихах поэт опирается больше на суждения, работает не с образами, а с мыслью.

В этом же цикле «Мой ковчег» помещена подборка стихов «Зачем есть в мире зеркала». Поэт погружен в философическое самосозерцание своего немолодого лица, с отпечатками следов пережитых драм. Интересный художественный ход открыл поэту удивительные психологические возможности проникновения в сокровенные лабиринты собственной души.

Смотрю с тревогой тайной в зеркало —
Давно знакомые черты,
Но как их жутко исковеркало
Страданьем вечной маеты.
Скажи, стекло, как в сказке вещее,
Какой в грядущем жребий дан?
В ответ молчание зловещее
И от дыхания туман.

Вопрос автора звучит в отождествлении со зловещим молчанием. Роковые силы туманом затмевают стекло. Будто из-за зазеркалья выглядывают неведомые тревоги. Поэт живет в ожидании новых бед после смерти жены. Стали «Печальны несбывшихся грез следы / и горькие складки губ». Свои чувства он доверяет чистым листам бумаги, ведя немой мистический диалог со своим отображением в старинном родительском зеркале.

Никем не прочитана связка стихов —
Души заветный тайник.
Освобожу ли ее от оков,
От рукописных вериг…

Название цикла «Мой ковчег» взаимоувязано поэтом со своей крохотной квартиркой в спальном районе, которую он олице-

творяет со спасительным библейским Ноевым ковчегом. Но ковчег поэта не смог стать надежной защитой от потопа жизненных невзгод — он не сохранил «Единственную» и подверг мучительным испытаниям любимого сына.

В цикле стихов «Молитва о сыне» (1993 год) строй и развитие переживания лирического героя сопряжены с выразительными признаками поэтики Абрама Раскина. Динамика развития лирического сюжета идет от дисгармонии к построению гармонии, к вере и надежде. В стихах звучит интенциональная модальность обращения поэта к высшим духовным силам. Цикл построен на жизненном материале.

Сын Абрама Раскина, Александр, талантливый физик, кандидат технический наук, переводчик английского языка, интеллектуал с обширной эрудицией во многих областях науки и искусства, со временем стал подвержен длительным депрессивным срывам. После сорока лет Александр ежегодно пребывал на излечении в психиатрической больнице, катастрофически увеличивая сроки больничного излечения. Для отца, Абрама Раскина, эта боль стала неотъемлемой частью его драматического бытия, с которой он жил и живет, которую преодолевает через свою поэзию и молитвы.

«Огромная косматая беда / Взломала двери и ввалилась в дом». От этой беды сын «Сгорает не по дням, а по часам, / Забыв благоразумие и страх». Риторическое обращение с мольбой к Богу, весь сюжетный ряд подчинен только мольбе и черным думам.

О, Господи! Отдай мне боли сына,
Замкни на мне его болезни круг —
Во мне его страдания причины,
И от меня идет источник мук.
За грех отца — на сына тень упала,
За малодушие — ему ль ответ нести?
О, Господи! Смири кипенье вала,
Дай силу сумрак отвести…

Поэт обращается к Богу, к последней надежде, истово, отчаянно и даже требовательно: «Внемли, внемли мольбе моей, / Я не был никогда безбожен». Он страдает: «Проходят дни в полубреду… И всюду дума — боль о сыне…» Действительно, все чув-

ствующее и понимающее исчезло, безумие мнит себя истинным разумом, жизнь в гармонии с природой наглухо закрыта.

Ты все провидишь, Божье Око,
Твой луч пронзителен, силен,
Взгляни, как горько и жестоко
Мой сын безумьем пригвожден.
……
Сними с него немыслимые муки,
Его за отрешенность пощади.
К тебе в молитве простираю руки
И слезы исторгаю из груди.

Тема драматического цикла остается нерешенной. Что это? Открытый конец или возвращение к исходной точке? Горе затмило картину мирной жизни, приобрело космический окрас. Цикл заканчивается мучительным ожиданием на «сладостное избавление» и трагическим взглядом отца в неизвестность: «Я смотрю с надеждой в бесконечное, / В Око Божье, светлое и вечное».

Трагические страницы жизни истории нашей страны, такие как периоды антисемитизма, борьбы с космополитизмом, последствия «Шестидневной войны» Израиля с Сирией, после чего для евреев в Советском Союзе стало «мало места», прошлись острой болью по трудной судьбе поэта, нанеся глубокие душевные раны, несмываемые временем. Переживания накапливались, раздирая сердце поэта от несправедливости и чувства безысходности. Так родился цикл стихов «Коломна», в котором звучат тревожным колокольным звоном темы Бабьего Яра, событий 90-х, статьи газеты, «напоенной чернотой», о врачах-отравителях «…жиды — всех мастей палачи», история Коломны, печальные мысли над строками Пушкина о евреях и другое.

От Белого дома танки
Ушли триумфально вспять.
……
Там зубы скрежещут в оскале,
Там кровь застилает взгляд,
Там разум давно в опале,
Там сеют безумный разлад.
Повсюду торчат плакаты

Над пнями тупых голов:
«Жиды во всем виноваты!
Россия! Гони жидов!»

Поэт на себе не раз испытывал негласное притеснение, процветавшее на всей территории СССР в периоды обострения этого болезненного вопроса для таких народов, как евреи, немцы, крымские татары, греки и турки-месхетинцы. Это отражалось на поисках и приеме на работу, поступления в вузы, аспирантуру, карьерного продвижения, присуждения наград, поездок за границу. Стихи этого цикла пронизаны горечью и обостренным восприятием действительности на грани нервного срыва. Каждая строка насыщена мощными метафорами, эпитетами, полисемией, риторическими противопоставлениями, стилистическими фигурами контраста. Четкая метрико-ритмическая структура организации поэтического текста усиливает эмоциональный накал стихотворений.

Испепеляли, посыпали солью,
Дабы ничто отныне не росло.
Топили жесточайшей болью
И век за веком множили число
Замученных, истерзанных, забытых,
Раскиданных за тридевять земель,
В печах сожженных, в лагерях забитых,
Уничтожения лелея цель…
Вопили, проклинали, возвещали
До скрежета оскаленных клыков,
В крови топили. Миг торжествовали
И исчезали в темноте веков.

Поэт Абрам Раскин никогда не скрывал своей национальности, с гордостью носил Советский паспорт с отметкой «еврей». Он любит свою Родину до исступления, гордится Россией и считает себя ее сыном, воспевая творческими трудами величие Отчизны. Даже «Поправка Джексона-Вэника» 1974 года, способствовавшая укреплению прав человека для его свободной эмиграции, не повлияла на его твердое решение — жить только на своей многонациональной русской земле. Поэт писал про себя в цикле «Коломна»: «Я не приемыш, не подкидыш, / Еврей — в России я рожден. / Я — русский. Но при звуках идиш / Страданьем тайным пригвожден.»

Позиция поэта — высокопатриотичная. Поэт — противник «кровожадной рати» безумствующей власти, но сторонник миссии России в несении истинного света высших духовных ценностей.

Коломна! Коломна! Еврейский анклав
Адмиралтейской части.
Там нас поселяли, статью подыскав,
Решеньем столичной власти.
……
В Коломне снял комнатушку отец
(Торговая, угол Английского).
Здесь детство и школа. Блокадный свинец.
Познанье «пятна еврейского».
Здесь Пушкин от голода оберегал
И ранил расхожим — «жид».
Здесь корни. Начало моих начал,
Всего, чем душа дорожит.

В сильных образных строках живет ярость, несгибаемость и твердость в своих убеждениях. «Досталось» и любимому А. С. Пушкину: «Бывает самый светлый гений / Во тьму внезапно погружен, / И в глубине своих прозрений / Оплошность допускает он». Поэт настолько обнажен в своих страданиях, что, называя А. С. Пушкина «Мой Пророк», не может принять его фразу уничижительного описания: «Презренный постучал еврей…»

Абрам Раскин понимает, что слова Пушкина вечны, они войдут в обиход и мозг обывателя, нанеся урон еврейской нации, в которой, как и во всех нациях, существуют обличье света и тьмы. Но, всматриваясь в портрет Пушкина, поэт отмечает, что «На портрете его знаменитом / Проступают предков черты — / Был поэт в прототипе семитом, / Свив папирус с мотком бересты». К Пушкину у поэта возникает сострадание, так как и он, Пушкин, страдал «От надменности черни дворцовой…»

И за эту еврейскую муку
С чувством вечной и нежной любви
Я целую у Пушкина руку
И прощаю обиды свои.

Обладая глубокими историческими познаниями в области эпохальных изменений развития Руси, поэт приходит к выводу, что отступничество от истинной Христианской веры становится основной причиной духовной нищеты и всех бедствий, выпавших на долю человека. Этот нравственный «диагноз» духовным болезням современного человека поэт выразил в стихотворении «Левитан».

Библейская печаль в российских далях скрыта,
Суровой нежностью поля осенены,
Слезою горькою душа страны омыта,
Ее сыны страдать обречены.
……..
И все уверенней растет во мне прозренье,
И видится мгновенье торжества —
Еврейства и Руси святое единенье
По зову тайного сродства.

Цикл «Коломна» — это не художественная «вторичная реальность», этот мир тождествен реальному, создан на его основе. Поэт воспринимает мир целостно, как игру светлых и темных сил, лежащих в основе бытия. От этого произведения исходит мощное эмоциональное потрясение и креативность, определяющая устойчивую характеристику личности поэта.

В других стихах под рубрикой «Дорога к Храму» можно почувствовать лирический переход от противостояния несправедливого угнетения к осмыслению и вере в «Храм на вершине», в духовную победу над «Черными крылами».

Из сердца, словно кровь, струится нежность
Ко всем, кто с тяжкой долей обручен.
И чувствует оно живую принадлежность
Ко всем страданьям всех времен.

Аллегорически звучит стихотворение «Кассандра», которая познала коварную игру богов. Поэт прозрел и понял, что «Пророчащим нет в жизни места». И в наше время «Как прежде не в чести пророки, / И голос их неразличим». В подтверждение приведено стихотворение «Андрей Сахаров», в котором герой стихотворения за пророческие озарения «И правдой свободного слова / Все беды

к себе привлекал». В биографии поэта были роковые моменты публичной экзекуции:

Я удостоен высшей чести —
Публично ошельмован был,
Но в сердце не кипенье мести,
А взрыв животворящих сил.
Читали по шпаргалке речи,
Расчетливо кидали грязь,
А мне вдали мерцали свечи,
С прошедшим открывая связь.

С духовным подъемом человек как бы превозмогает земное тяготение и безгранично напрягает свои силы, предельно остро переживая драматические моменты судьбы.

Дорога к Храму… Каждая ступень
Обагрена кровавыми слезами,
И дьявола завистливая тень
Над нею машет черными крылами.
……..
Дорога к Храму — путь для всех открыт,
Но в Храм войдут лишь чистые сердцами.

Поэт Абрам Раскин придает стихотворной форме реальную, жизненную основу (встреча, спор, обращение, житейский случай и т. п.). Благодаря этому от чтения его стихов возникает ощущение естественности, непринужденности и легкого дыхания.

Общественно-патриотические мотивы занимают в творчестве поэта значимое место наравне с социальной и любовной лирикой. Источниками вдохновения становились факты реальности современной действительности. В цикле стихов «Россия, ты моя зазноба» звучит признание в любви к России:

Россия, ты моя зазноба,
Моя печаль, моя отрада.
Ничто — ни клевета, ни злоба
Не затуманят мраком взгляда.
……..
Я верю — прах одолевая,

Душа, преодолев пространство,
Прильнет к России — понимая,
Что вытравлено окаянство.

Поэт обладает литературным сознанием, в котором органично существует параллелизм стихотворного творчества и публицистического осмысления современности. И при всех противоречиях и сложностях в борьбе с беспредельной стихией бытия, когда «Все у России на изломе. / Всегда на грани катастроф, / В разгульной песне, в долгом стоне, / В тоске тяжелых черных снов…», Россия, как и сам поэт, сохраняют высокие человеческие стремления: «И творчество сквозь отупенье. / И непонятный миру взлет, / При крыльях, связанных петлею. / И гордый светлый клич с высот / Над искореженной землею». Высокой всепроникающей нежности исполнены признательные стихи поэта, посвященные России: «Зазнобушка, зазноба — / Россия, отчий край, / Души моей основа, / Меня не отторгай…»

В поэтическом цикле «Изломы» запечатлены непосредственные отклики поэта на социальные события общественной жизни страны в тяжелый перестроечный период 90-ых годов. Ключевыми образами в стихотворениях являются простые люди с увиденными автором сюжетами их жизни. Такие, как герой стихотворения «Он идет по Невскому проспекту»: ветеран войны идет по проспекту уже «непонятной для него страны», он словно «Стал изгоем для родной страны». Щемящая жалость и возмущение звучат в строках поэта. Вид старого ветерана с палочкой на фешенебельном Невском проспекте являет собой диссонанс, потрясая душу: «Все на нем поношено, помято, / Выцвела колодка орденов. / Было пенсии когда-то маловато, / Руку нынче протянуть готов». Риторическое восклицание словно зависает в воздухе: «До какого ты дошла позора, / Бога прогневившая страна!»

Поэтическая зарисовка «В очереди» тех времен окрашена горечью и неверием: «Возможны невозможные / Крутые виражи. / Все повороты ложные / В потоках мутной лжи».

Поэт Абрам Раскин осмысляет время последнего десятилетия двадцатого века, называя его «двадцатый смутный век». Вспоминая главного неусыпного «тюремщика» страны, «лагерную пяту», поэт верит, что «…дни прозрения настали — / С тиранов сорваны венцы, / И тени из могил восстали, / И ниспроверглись гордецы…»

В цикле «Изломы» ощущается нагнетание драматических образов, их нарастание, эмоциональное напряжение до нервных взрывов и противостояния переживаемой тревожной действительности. Тут и «ублюдочность быта», и страх, что «Звереет, свинцом наливаясь, Расея, / И кажется, бунтом взорвется народ». Интересна аллегория сорняка с ложью: «Сорняк до неба вознесен, / Обзавелся мандатом. / И разговаривает он / С шаляпинским раскатом».

Поэт выразил и предопределил свое отношение к понятию действующей в 90-ые годы власти, к «бесстыдной и крикливой безнравственности». Социальные отклики поэта отличаются образностью и аллегоричностью — такова самобытность его лирического переживания. Побеждает вера в будущую Россию, меняется духовная жизнь поэта, приходит иная идеология.

Все равно — мы не сгинем, не сникнем,
Нас не могут забить и втоптать,
Мы из бед словно Феникс возникнем,
Чтобы сердце как факел сжигать.

Другой цикл стихов «Тупики» продолжает тему российских «изломов». В этом цикле часто звучит повтор значимого слова или предложения. Используется анафора (единоначалие) и рефрен для усиления эмоционального восприятия.

Жизнь состоит из тупиков,
Из лабиринтов и пещер,
Из неприступных тайников,
Из заблуждений и химер.
……
Но в тупиках запутан путь.
……
Жизнь состоит из тупиков,
Таков ее закон суровый.
……
Жизнь состоит из тупиков,
Где царствует проклятый быт.
…….
О, сколько мусора кругом,
Отбросов и никчемных дел.
Все тупики — и труд, и дом,

Везде преграда и предел,
Везде — тупик за тупиком.

Аллегорическое значение слова «тупики» приобретает для поэта сакральное судьбоносное значение. Пред нами проходят не только тупики человеческого бытия, но и исторические кровавые страницы жизни страны, где «Расстреливали в тупиках / Дворов тюремных и подвалов». «Тупики» разрастаются в огромное временное пространство, становясь антитезой свободе и свету.

Народ томился в тупиках,
И гнила заживо Идея
Свободы, Братства и Труда,
Оболганная навсегда.

Поэт признается, что «…к ним давным-давно привык». Но все же побеждает мотив всепоглощающей веры в истину и справедливость.

Сквозь тьму, таинственно сияя,
Является прозрачный лик.
То мой хранитель неизменный,
Мне видится его крыло,
……..
И тупика глухие стены
Не так страшны, не так прочны.
И дни, что в юности бесценны,
Для седины возвращены.

В 2002 году вышел в свет цикл стихов Абрама Раскина «Аве Август». Эпиграфом к нему стали строки Бориса Пастернака «Ты спросишь, кто велит, / Чтоб август был велик…» из стихотворения «Давай ронять слова». Эпиграф был взят поэтом Раскиным с определенным замыслом, так как он попытался своим поэтическим языком отобразить мысль Пастернака о том, что жизнь существует в подробностях, каждое явление есть соединение, связь многих едва заметных восприятию деталей, где даже в тишине можно услышать многое.

Начало цикла, первая его строфа предрекает тревожные темы.

«Аве Август, Аве Мария!» —
Я безмолвно и страстно твержу,

И колдую, и ворожу,
Чтоб смирить подколодного змия.

Август традиционно считается в России несчастливым месяцем. Конец лета с пугающей регулярностью отмечался терактами, техногенными или природными катастрофами. «Черный август» в первую очередь ассоциируется с августовским путчем, дефолтом, крахом МММ и гибелью «Курска». И за последние годы происходило множество чрезвычайных ситуаций, подтверждающих проклятье этого месяца.

Август у поэта Абрама Раскина — «месяц имперский», «торжественно тронный». Но в тоже время — памятуя историю (Первую Мировую войну, убийство императора и семьи Николая II), «Август — месяц шинелей, / пробитых шрапнелью…», «Август — кровью омытый — / Из тумана всплывает…», «Август — это месяц казней, / Убийств, отнюдь не наугад».

Поэт Раскин, так же, как и поэт Пастернак, пытается соединить вещи, лишь на первый взгляд кажущиеся несоединимыми. Пастернак ответил на вопрос: кто же велит, чтобы было так, а не иначе? — «Всесильный бог любви, всесильный бог деталей».

Мотив цикла Раскина приобретает местами иной, лирический оттенок: «Август яблок ароматом густ», здесь и «дождь долгий, теплый и обильный», и «Дождь лил. В нем было что-то злое…» Поэт пытается в темные августовские ночи «Безмерности постигнуть дно», наблюдая «Дождей метеоритных грозди…»

Событий череда продолжается. Звучат трагические строки о гибели российского атомного подводного ракетоносного крейсера «Курск» «Прекрасных сыновей земли / Сжег Август, словно лютый враг». Рушатся шахты, рудные места: «Над каждой тонною угля / Шахтерский смерти крест». Трагические страницы эпохи отражены в стихотворениях, посвященных «Памяти Михоэлса», «Недоброй памяти постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград»», разрушениям столетних зданий трехсотлетнего города.

Но поэт все же слышит «зов спасения и веры» и готов «Душою воспарить к Фавору / И знать, что нет уничтоженья / Идущих из низины в гору».

Тема поэтического отображения уникального Санкт-Петербурга не обошла стороной Абрама Раскина. Северная Венеция покоряла мно-

гие сердца русских поэтов, вдохновляя на бессмертные строки, которые в свою очередь давали толчок к ответным импульсам для рождения новых строк во все времена процветания столицы. Вдохновляла поэзия Александра Пушкина («Медный всадник»), Александра Блока («Снежная Дева»), Николая Агнивцева («Блистательный Петербург»), Анны Ахматовой, Владимира Маяковского, Осипа Мандельштама, Иосифа Бродского и многих других поэтов. Особо хотелось бы отметить лучшую книгу элегических стихов о дореволюционном аристократическом и артистическом городе, столице Империи Николая Агнивцева «Блистательный Петербург» (1923), в которой живут призраки его знаменитых обитателей, реально существовавших известных людей, деятелей искусства и культуры, исторических личностей, литературных героев, мистических персонажей и людей из толпы.

Через 38 лет после «Блистательного Петербурга» возникнут сакральные строки «Петербургского романа» Иосифа Бродского, в котором ощущаем «седых веков седую нить», связующую нас с теми, кто разделил судьбу самого «призрачного и странного» города России.

Эта связующая «седая нить» прошла сквозь душу Абрама Раскина, оставив свой поэтический след строками о Санкт-Петербурге, выстраивая собственную философию времени. Так родился цикл стихов «Вся жизнь у этих берегов».

Меня судьба блаженством одарила,
Я красотою города живу,
И каждый день неведомая сила
Меня уносит в сказку наяву.
……
Я сердце исцеляю с каждым шагом
Без пышных слов и праздничных фанфар
И почитаю жизни высшим благом
Мой город — мне бесценный дар.

Время заставляет человека концентрироваться на истинных ценностях, уходя от суеты в духовные подъемы космического миросозерцания.

Поэмой высокого лада,
Внимая которой молчишь,
Плывут купола Петрограда
Над ломаной линией крыш.

……
В них видятся тайные зовы
Исчезнувших в бездне племен.
Стоят купола, как основы
Великих грядущих времен.

В поэтических строках слышатся творческие переклички — реминисценции, черты художественного текста, наводящие воспоминание о блоковских произведениях. В цикле Абрама Раскина живет знакомый нам туман: «Туман, как вечность, поглотил / Людей, машины, зданья. / Как будто город был да сплыл, / Оставив очертанья. / ….. Туман, как подлинный поэт. / Творил свою натуру…» Встает перед глазами «Белоколонный зал», в котором «…мир огромный, беспощадный / Утихнет, как девятый вал…», и где «…цепями у Зимней канавки / Приковано сердце навек».

Нет исцелительней лекарства,
Чем хоры белых колоннад,
Узоры черные оград,
Взлет арок и ряды аркад,
Чем Петергоф и Летний сад.

Поэтические реминисценции не столько сходны, сколько подобны, параллельны тем мотивам, что были непосредственно усвоены поэтом в русской классической литературе. Они впитаны им на генетическом уровне чертами стилевого «колорита», определявшими словесную ткань именитых предшественников. Тема «Адмиралтейской иглы» звучала и у Пушкина («…светла Адмиралтейская игла»), и у Агнивцева («Санкт-Петербург — гранитный город, / Взнесенный Словом над Невой, / Где небосвод давно распорот / Адмиралтейскою иглой!») Звучит она и в цикле Абрама Раскина «Адмиралтейская игла», которую он называет «Мой светоч надежды».

Адмиралтейская игла
Мне маяком сияла,
И душу высветив насквозь
Дала мне радость слова.

Адмиралтейская игла олицетворяется поэтом с победой в Великой Отечественной войне, так как «Вокруг нее стояли боги / И полководцы на углах. / Сирены боевой тревоги / Их не сменяли

на постах». Поэт провозглашает: «И каждый моряк почитает / В тебе и невесту, и мать». Гимном Адмиралтейской игле, «Сестре Андреевского флага», поэт вдохновенно воспевает российский флот и моряков со времен Петра I до наших дней.

В стихотворениях, посвященных Петербургу, присутствует дух прошедшего, выраженный «поэтизмами» — словами преимущественно церковно-славянского происхождения (блаженство, исцеление, длани, благо, клокотать, почила, крыл, лепта, светоч, горнило, витийство, перст и др.), что усиливает эмоциональную значимость и семантическую насыщенность, как бы обновляя слова современным звучанием.

Профессиональная деятельность Абрама Раскина не могла не отразится в его поэзии. Работа с 1952 года в Дирекции Дворцов-музеев Петергофа, творческое общение с талантливыми зодчими и скульпторами того времени, в том числе тесное соавторское общение с известным историком Н. И. Архиповым, другом поэта Николая Клюева, определенно дали свои поэтические всходы. Интерес к дворцово-парковому искусству распространялся на все архитектурные ансамбли окрестностей Петербурга. Работа с 1958 года хранителем архитектурно-художественного ансамбля Елагина острова, а с 1965 по 1988 год — руководителем отдела в ГИОПе Ленинграда способствовала детальному углублению и изучению памятников истории и искусства Петербурга и во многом сформировала его поэтическое восприятие и вдохновенный возвышенный стиль стихотворений.

В цикле стихов «Музыка для глаз», где «Искусства чудо и природы мудрость / В садах и парках слиты в дивный сплав…», поэт «магией ритма охвачен», и хоть «печалью» его «жребий означен, / Но радости знает душа». Преклонение поэта перед строгой гармонией архитектурных ансамблей и природы проявляются возвышенным строем классического четырехстопного ямба в стихотворениях «Петергоф» и «Большой каскад»:

На волю вырвавшись из плена,
Взлетая в солнечную высь,
Вода поет, клокочет пена,
И капли звездами зажглись.
……
Смелость искусства и сила природы

Слиты в ликующем гимне побед.
Вот он — герой, на скале вознесен —
В искрах и радугах пляшущей влаги
Льва одолевший Российский Самсон!

А на Елагином острове «Львы у дворца восход встречают» и «…белой блоковской метели / Порою слышен зимний зов…» Бродя по гатчинским местам, поэт открыл «великое в простом», почувствовал «порыв всесильный вдохновенья…». В Царском Селе «…проходят печали, / Отступает забота, / Чтобы в сердце звучали / Только чистые ноты».

Стихотворения, посвященные Санкт-Петербургу и его дворцовым окрестностям, так или иначе воспроизводят своеобразный «античный стиль» поэзии XIX века, получивший название «неоклассицизм». Устремленность к идеальному прошлому в неоклассицизме была необыкновенно значима для духовного мира человека.

В поэтическом цикле Абрама Раскина «Петербургские мосты», посвященному другу, библиотекарю-библиографу Татьяне Васильевне Уваровой, построения стихов по стилизации типичны для поэта. В начальных строфах прослеживается значимая мысль поэта («Люблю мосты за их стальную стать, / За силу мысли, скрытую в металле…»), а в завершающих — космическое восприятие увиденного («Мосты меж звезд повиснут в небесах, / В безмерных галактических просторах…»). Малый мир человека с его раздумьями тесно переплетается с необозримым миром природы. По определению поэта, в мостах «…есть звучанье постоянства, / И преданности до могилы». Лирический герой цикла, сам поэт, наблюдает промежуточное состояние природы, глядя на мосты. Острота зрительных впечатлений тождественна возникающему чувству.

Мосты окутаны туманом,
На них осенняя вуаль,
И в этом облаченье странном
Таится тихая печаль.

У поэта «…каждый мост, как царский теремок», «Рассвет весенний над мостами… Как акварельный лист цветист». И вновь в концовке стиха звучит космический финал: «И слышится безмолвный зов / В неслыханную беспредельность», «Мечта мостов — взмыть к облакам / В порыве небывалом».

Как символ северного Рима,
Над руслами столичных рек
Стоят мосты, и вместо грима
В убранстве их античный век.

Далее поэт упоминает «отважных легионов», орлов, литавры, мечи, щиты, голову Горгоны («Гомера странные мечты»).

Все подтверждает — русский Рим
Через века неповторим.

Поэт ощущает «Дыханье восемнадцатого века», посвящает поэтические строки Лебяжьему каналу, Зеленому, Красному, Синему мостам, Почтамтскому, мосту «близ Крюкова канала», нарядному мосту «Через Фонтанку», знаменитому Певческому мосту, у которого «И ширь его обрамлена / Ажурной лентой чугуна».

Дворцовый мост, как диадема,
Венчает невских вод поток,
Он словно радости пролог
И симфоническая тема.

Архитектурная красота просветляет чувства поэта, более того, дарит ему высшую ступень самопознания. Сравнения, эпитеты, метафорическое звучание усиливают впечатления. Мосты словно оживают, преображаются, приобретают форму нарядных кокошников, обличье кошек с изогнутыми спинами, становятся «…как кольца обручальные».

Мосты — просцениум свиданья,
Мосты — синонимы разлук.
Грозит крушеньем мирозданья
Разрыв сплетенных страстью рук.

Поэт покорен петербургскими мостами. Образ мостов многозначен, отображает созерцание особой сферы, образующейся из человеческого разума, поэтизированного небесного тяготения, невской волны и чувственного одушевляемого восприятия незыблемых строений на грани эмоционального взрыва.

Мост над Невой, как нервный ком в гортани,
Как спазмы резкий перехват.

И берегов протянутые длани
Не оставляют и не возвратят.

Одна из самых таинственных загадок — существование неопознанных летающих объектов — притянула воображение поэта Абрама Раскина для создания нового цикла стихов «НЛО». В мире существует свыше ста гипотез о происхождении и сущности НЛО. Диапазон их широк: от техногенных версий об инопланетном вмешательстве до версий, связанных с психикой человека. Абрам Раскин не делал попыток объяснить необъяснимое, он дал свою поэтическую трактовку этому явлению: «НЛО — Новая Лавина Осмысления».

……

Человечеству хочется быть «на ты»
Не только с водой и ветром,
Но с непроницаемой бездной темноты,
С неохватимостью пустоты,
Словно с обычном метром.

Мир открыт созерцанию человека, и вместе с тем человеческая мысль слишком ничтожна, чтобы постичь «немыслимую высоту».

Что это? Мистика припадок,
Желанье выйти за предел…
……
Предвестья светопреставленья?
Грядущего невнятный зов?

Тревога нарастает. Поэт говорит о космических «черных дырах», которые «Земные сосут нервы», заставляя одних смеяться, других — тосковать, даруя человеку прозрение или «отупляя до дури». Неожиданные мысли воплощаются в образы: «Быть может, Земля лишь печальная проба / Созданья разумного человека». Погружение в сон — возможность для лирического героя, отрешившись от реальности, проникнуть в тайну мироздания и одновременно постичь жизнь собственной души вне законов разума.

……
Непонятная логика открытий,
Невероятная ломка основ,
Символ веры новейшей секты,

Проявление великих наитий,
Погружение в область снов.

Мысли поэта Абрама Раскина оказались созвучны ощущению поэта Фёдора Тютчева, выраженному в его стихотворении «Как океан объемлет шар земной…». У Тютчева человек, стремясь понять великую тайну, откликается на призыв стихии, но, влекомый ею, он еще более отдаляется от ее познания. Тютчевская метафора «неизмеримость темных волн» обозначает безграничное пространство Вселенной, соотносимое с «двойной бездной», «двойной беспредельностью» космоса. Чувства современника Абрама Раскина тождественны этому ощущению восприятия Вселенной ровно через сто девяносто лет с момента рождения стихотворения Тютчева.

Мы жадно ищем постоянства,
Хотим незыблемых основ,
Но в мире вечно лишь пространство
И бесконечный звездный зов.
И человек, что век за веком
Карабкается в пустоту
И смотрит воспаленным веком
В немыслимую высоту.

Волнует неожиданная драматическая развязка цикла «НЛО» у поэта, которому кажется, «Что там в глубинах щель / И кто-то смотрит на земные пятна. /….. На пятна крови гибнущих людей, / Страдающих веками поколений». «Горький смрад и вечные убойные гноища» по предсказанию поэта все же «Вселенский разум возмутят / И обратит он землю в пепелище». Для чего? Вопрос возникает сам по себе. Ответ находим в последней строфе десятого стиха цикла:

Чтобы сквозь пепел сел и городов
Над слоем праха умоисступленья
Взошли ростки невиданных цветов
Началом нового творенья.

Как у поэта Тютчева, так и у поэта Раскина человек обречен на «вечное плавание» в поисках разгадки Вселенной.

Вся поэзия Абрама Раскина, как и любого истинного поэта, есть отражение личностного художественного мира, так называе-

мого мира «вторичной реальности», созданного внутренним ощущением, остротой воображения и образностью языка. Поэтическое мифотворчество погружает в романтизированный мир Вселенной, взаимоувязанный с человеческой душой.

Слагает Бог стихотворенье,
Грохочет допотопный гром —
Весь старый мир идет на слом,
И новое кипит творенье
При свете молний голубом.

Земное в лирике Раскина сопряжено с небесным и противопоставлено ему. Так мысль, что «В природе все подвластно срокам», что «Есть срок — в стволах вскипаться соком / И сеть ветвей в листву облечь», есть срок «Чтоб травам пасть и листьям лечь», подразумевает соотношение стройной картины мира и душевного состояния.

В поэтическом цикле «Живая душа», куда вошли стихотворения 70-х и 80-х годов, можно соприкоснуться с разным эмоциональным состоянием поэта. В стихах часто звучат нотки горечи, обреченности и драматического восприятия действительности.

Жизнь убого-ублюдочная,
На душе тормоза,
……
Жизнь напрасно потрачена,
Даже книги не в счет.
……
Увы! Я сам себе смешон
До спазмы коронарной.
……
Мне всюду жутко одиноко,
В ночной тиши и в шуме дня.
И небо, словно Божье Око,
Бесслезно смотрит на меня.

Но палитра чувств поэта настолько богата по оттенкам настроений, что зачастую можно увидеть, как утверждаемая мысль в одних стихах опровергается в других.

Теперь я знаю, как мне жить,

Кем быть, кому повиноваться,
Какую песню мне сложить
И на какую отзываться.

Чтобы понять своеобразие лирики Раскина, у которого «Душа ведь не зависит от погоды, / Она порой осеннюю цветет», нужно попытаться представить себе поэтическую космогонию поэта. На поверхности жизни человек видит установленный порядок. Земная жизнь днем — это не более чем сон, так как человеку не видна темная бездонность мироздания. И если погрузится умозрительно в это миросозерцание, то можно потеряться в пространстве неведомых космических стихий. Погружение в это состояние присуще поэтическим вымыслам, отсекающим все земное и бытийное и устремляющим взор к Вечности и бессмертию души.

……..
Взгляни на жизнь с далеких звезд.
И станет черным все, что можно,
И растворится мгла беды,
И будет сердцу все возможно —
Любовь, надежда и труды.

В человеческой жизни за видимой внешней оболочкой таится противоречивая стихийная душевная борьба. Об этом говорит вся мировая литература и классическая поэзия всех веков. Особо это качество присуще русским творцам. Не является исключением и поэзия Абрама Раскина, которая, погружаясь в «мир предчувствий и примет» с «таинственностью предначертаний», провозглашает:

Непостижима эта грань,
Что их, скрепляя, отделяет.
И наша жизнь, куда ни глянь,
В противоречьях изнывает.

Зачастую бывает так, что поэтическая мысль, зародившаяся в глубинных душевных лабиринтах, не тождественна той, какую выговаривает язык. Невольно проявляется некая двойственность от силы переживаний и невозможности ее передачи словами.

В одном из стихотворений поэт представляет себя королем Лиром в предощущении грядущих невзгод и трагического восприятия обыденности существования. Он признается, что «…стар и сед,

как Лир» и не страшится быть Лиром, ощущая свое очевидное бессилье, в котором его «голос безответный тих».

Как будто я душою обнищал,
Как будто ничего не стою.
Как Лир с седою головою
Стою и жду девятый вал.

В мире все находится в движении, как и в человеческой душе. Все эти проявления представляют собой единый цельный организм. Благодаря посещению Кавказа, эмоциональному восприятию необычных по красоте мест, родился стихотворный цикл «Кавказ», в котором «Душа земная бушевала, / Земля любила в первый раз». Поэт восторженно зрит, как «Поднялись горы пламенами», которые вознеслись «Над временем, над племенами, / Над судьбами и надо мной». Цикл богато насыщен иносказательной выразительностью, эпитетами, сравнениями, антитезой, метафорами и аллегориями. Ритмический рисунок с чередующимся трехстопным и четырехстопным ямбом увязан со смыслообразующей функцией возвышенного стиля. Поэт чувствует «себя в могучем мире» и ощущает «сердцем шар земной». Потрясающая воображение красота и величие Кавказа усиливают ощущение земной любви и ее причастности к мирозданию.

Душа сливается с величием простора,
Накрытого сияющим шатром,
И горы светло-серые кругом
Звучат, как музыка, для радостного взора,
И прозреваешь вдруг земную красоту
И открываешь в ней черты любимой,
Понятной и непостижимой,
Дарующей полета высоту.

В другом цикле «Собаки» душа поэта откликается трогательными, щемящими сердце строками о трагической судьбе братьев наших меньших. В этом цикле особо проявляется двойственность человеческого нрава, в котором одномоментно уживается добро со злом. Поэт, описывая собачью участь, с горечью говорит о людях, как они «лицемерны и двояки», как у них «совесть укорочена» и как им грозит «на пороге Вестница», которая «к расплате призовет». Поэта страшит судьба бродячих собак, у которых «С живых сдирают шкуру

/ На шапки и воротники, / Являя всем звериную натуру, / Что в нас живет рассудку вопреки». У поэта «Душа тоской измучена» и «Тоска свирепая всерьез» к его душе «припаяна». Он слышит, как «Пронзает жалобный скулеж / Всю толщь многоэтажную», сопереживая судьбе всех бездомных неприкаянных существ.

Претворение любого жизненного события в поэзию присуще тому, кто мыслит образами и способен отстранятся от бытийности, поднимаясь на духовную высоту, с вершин которой приходит к нам прозрение, осмысление и философское принятие всех выпавших на долю событий. Попав однажды в Первый медицинский на операцию, поэт Абрам Раскин не мог принять этот факт без поэтического осмысления, которое явилось для него мощной опорой для преодолевания невзгод. Так появился на свет цикл «Я один в ночной палате».

В туманном ореоле
Лежит больничный путь.
Пока течет кровина
Сквозь греховодный кран —
Еще не середина,
Лишь старт печальный дан.

Человеческие страдания подвигают к переосмыслению своей бренной жизни, в которой судьба «предрешена до судорог последней боли», где «С каждым часом тают жизни силы» и «печален дней» его «итог». Поэт живет надеждой, призывая: «Где вы, ангелы-хранители, / Где ваш сладостный мотив?», дабы продлить творческие «годы и труды».

Соберу остатки воли,
Нервы закручу жгутом.
Одолею силу боли
И вернусь в свой тихий дом.

Пришлась по душе поэту идея посвящать стихи уходящим и приходящим годам, в которых «Календарь — безусловность условная, / Даты дней — как дорога ровная, / Все реальность, все правда и ложь. / Эти цифры — знаки и признаки, / Только маски, сокрывшие лик. / В них упрятаны люди и призраки, / Немота и ликующий крик». Поэт смотрит «с неутомимой грустью» «Как ста-

рый год приходит к устью, / Вливаясь в Океан Веков». Новый год встречает вдохновенно и радостно.

Приходи! Сердца открыты
Для надежды и стихов.
Все печали светом смыты
Белой пеной облаков.

Космическая природа временного пространства незримо и остро проходит сквозь человеческую судьбу. Можно с вероятной долей убежденности сказать, что между человеком и природой отсутствует непроницаемая стена, так как человек и природа духовны в своем безусловном единстве.

Абрам Раскин всегда тяготел к поэтизации переходных психических состояний. Значительное место в его лирике занимает тема Любви. Любовь для него — это рождение чувства, доставляющего предельное наслаждение и высшее напряжение душевных сил, символизирующих самые значимые события подлинного человеческого бытия.

Страстей огонь желанный и жестокий
Во мне не угасает ни на миг.
Мой взгляд везде выискивает строки
О тех, кто муки радости постиг.

Поэтический цикл «Стихия страсти» предельно насыщен чувствами лирического героя (поэта) к объектам сердечных увлечений, персонифицированным по своей трактовке каноническими образами поэзии времен Данте и Петрарки. Концепция любви в лирике Петрарки восходит к платоновской идее созерцания прекрасных сущностей через их земное отражение. Земная красота Лауры становится образом небесной красоты. Благодаря Петрарке, прославление реальной земной страсти стало поэтическим новаторством для большинства лириков Ренессанса.

Погружаясь в любовную лирику Раскина, можно отметить характерные черты поэтических форм, присущих Петрарке — артистичность, изящество, возвышенность, эстетизм, а также ту же систему персонажей, включающей субъект чувства (лирический герой), объект чувства (к кому обращено) и само чувство (любовь).

Судьба приносит дивные подарки.
Не чудо ли! Она прислала Вас.
И звучной плотью языка Петрарки
Одела суть моих казенных фраз.
И в тот же миг Фонтанка Брентой стала,
Раздался звон торжественных октав,
И Пушкин к нам спустился с пьедестала,
Надменное молчание прервав.
Моя судьба любовью знаменита,
Я знал восторгов пламенный экстаз,
Но что такое «дольче вита»,
Я понял, лишь увидя Вас.

Среди стихотворений Раскина о любви есть вполне традиционные, написанные в духе мадригала, элегии, романса, сонета. В «Сонете Страсти» звучит гимн самой страсти, как очищаемому экстазу, в котором «Всесильна страсть! Взъяренной крови ток / И жажда близости, не знающей границ», где потрясенная душа «в звездный мир вознесена». Поэт провозглашает, что «Любовь не может быть Гулагом, / Для страсти нет запретных зон», вспышка страсти — это «прикосновенье двух планет, / Пересеченье двух орбит». Поэт убежден, что «От страсти не ищут защиты, / От счастья не ищут ключей» и во имя любви «…смерть встречая честным взглядом, / В мольбе не преклонив колен, / С Франческой и с Джульеттой рядом / Идет в бессмертный путь Кармен». Поэт познал трагическую силу страсти, сравнив ее с Адом: «Ад — это страсти огневища, / Ад — это прерванный полет, / Ад — невозможность сблизить лица / И устремиться в небосвод».

Любовь у поэта — властная сила, берущая в союзницы воспевающий объект страсти. Любовная лирика Абрама Раскина отдает отзвуками трубадуров с реминисценциями Петрарки и Данте. Но если Петрарка мучается от противоречия между платонизмом и чувственной любовью, сознавая греховность последней, то Раскин не отождествляет прекрасную женщину с неким бесплотным символом, он откровенно пылает чувственным влечением к ней, поднимая при этом предмет своей страсти до заоблачных высот.

Я Вас по капле собираю
И, как жемчужину, ращу,

В мозгу и крови растворяю,
Но Вам опять не возвращу.
Что б ни случилось, Вы отныне
Помещены навек во мне
Окраскою в гемоглобине,
Дыханием в последнем сне.

Любовь для поэта — чувство, находящееся на грани «двойного бытия», оно противоречиво лежит между жизнью и смертью.

……..
Но счастлив я, что околдован Вами,
Что погружен в прекрасный сладкий сон,
Сияющими нежностью глазами
В свой смертный час я буду упоен.

В цикле «Стихия страсти» рассыпаны поэтические жемчуга восторженного романтика, парящего на крыльях любви от многочисленных острых и сладких стрел Амура. Отчего у поэта «…жгуча боль страстей неутоленных, / Не хочется ни чувствовать, ни жить», мучает бессонница, воспоминания и «Опять… захватывает смерч / Неутоленного, дразнящего желанья», «Туманит сердце серая тоска, / Сжимает сердце первая разлука».

Любовь подобна таким бытийным силам, как хаос и космос, стихия и порядок, день и ночь, конечное и бесконечное. Потому это чувство такое разное и многоликое, с оттенками радости, горя, ревности, страдания, разочарования и безграничного счастья.

Желанная! Желанная!
Звенит в крови моей.
Судьбою ниспосланная
За горечь прежних дней.
Желанная! Желанная.
Как о свободе весть.
Всю жизнь так долго жданная —
Ни дней, ни лет не счесть.

Психологическая конкретность ситуаций любовного цикла «Стихия страсти» сочетается с общезначимостью эмоций, с вещими прозрениями, выводящими из узких сфер интимной лирики к самым сокровенным думам о душе и ее высших проявлениях.

Без терний нет победного венца.
Без срыва нет удачи восхожденья.
Нет у любви счастливого конца —
Есть только бесконечность устремленья.

В отличие от Данте и Петрарки, музами поэтического цикла «Стихия страсти» у поэта Раскина являлись разные прототипы. Но поэзия от этого не пострадала, лишь пополнилась эмоциональным блеском и разнообразием эстетической всеядности любовных мелодий лирического героя.

Казнюсь за все свои порывы
От губ одних к другим губам,
За слог любви красноречивый,
Которому я верил сам.
За нежность чистую, простую
Мне не поставится в вину,
Я не желал любить иную.
Я каждый раз любил одну.
Но, совершив преображенье
Обыденности в звездный миф,
Был обречен на пораженье,
На отторженье и разрыв.

В поэтическом цикле «Сердечные лабиринты» прослеживаются произведения цельного характера, рожденные вдохновением одного женского образа. Относительная длительность романтических взаимоотношений вносит в жизнь поэта новую глубину, страстность и беззаветность. К такому изложению чувств можно отнести циклы «Патрицианка», «Бирюза», «Сад поэта». «Городской романс». Воспеваемые поэтом героини для него всегда остаются чистыми, жертвенными существами с некой стыдливостью чувств и сдерживаемой страстью.

В «Патрицианке» поэт ищет «глубинные слова с таинственной первоосновой, / Чтоб каждый раз при встрече новой, / Кружилась сладко голова», он хочет быть «косноязычным» для того «Чтоб звуков страстным клокотаньем, / В котором смысл не различить, / Я мог, как древним заклинаньем, / Тебя навек приворожить». Поэт свет глаз возлюбленной уподобляет «следу кометы»,

и весь образ Патрицианки напоминает ему «Старые портреты», которые отражают суть ее аристократических голубых кровей.

Есть женщина. Ее уста так строги,
Что мысль о страсти порождает страх.
Приникнешь к ним — и ощутишь, как боги
Любимых целовали в небесах.

Поэтические циклы «Бирюза» и «Сад поэта» связаны у поэта с Тамбовом, с городом, в котором он проводил обследование памятников архитектуры для выявления их исторической ценности, где зародилось новое чувство.

Тамбов. Там Бог.
Там дом. Там сад.
Там слов и взглядов звездопад.
Там тайный брег
И яви брод.
Там сердца свет —
Там быта нет.

Влюбленность в свою профессию, связанную с историей искусства, требовала вдохновенных толчков для подъема творческих сил. Именно состояние чувственного любовного полета способствовало всплеску творческой работоспособности и ощущению полноценности бытия на высоком духовном уровне.

……
А ты сияла, как Помона,
И взгляд был песнею без слов.
……
Сад на окраине Тамбова —
Сокрытый райский вертоград.
……
Я ничего не приукрашу —
Есть рай. В Тамбове. На Земле.

Эмоции, вызываемые любовью, противоположны, контрастны, противоречивы — любовь приносит лирическому герою и его пред-

мету обожания радость и печаль, тоску и блаженство. Любовь дает человеку безграничное упоение счастьем и бесконечное страдание.

В поэтическом цикле «Городской романс» любовь осмысляется иначе, как закономерное угасание чувств, с одновременным переживанием ниспосланного счастья.

Роман. Французский. Деревенский.
Быть может, городской романс.
Или прорыв, рывок вселенский
В последний миг — последний шанс.

Поэт благодарит, благоговеет «До глубины души основ!», от избытка чувств немеет, опускаясь на колени, понимая, что «Все в мире подчиняется распаду / На атомы первичной простоты». Лирический герой ошеломлен.

В мечтах, во сне провидеть я не мог,
Что нежность посетит мое жилище…
Я полюбил возвышенней и чище!
Как милостив ко мне всесильный Бог!

Цикл насыщен иносказательной выразительностью: «листья, словно ангелы крылами…», «тихие, но жгучие желанья», «в снежном ореоле», «ты полна голубого тумана», «лунно тоскую»… Плетется тонкая поэтическая вязь земных слов в развитии любовного сюжета с закономерным затуханием любовного огня, «Предвещая распад и раздор».

Не испытали, не испили
Всего, что было нам дано,
Едва лишь чашу пригубили —
Ты скорбно вылила вино.
……
Теперь меж нами пустота,
Как сновиденья обещали.
И ты в сей миг совсем не та,
Какою виделась вначале.

Развитие лирического сюжета цикла шло от гармонических взаимоотношений к осознанию их дисгармонической обособленности. Внутренняя история индивидуального чувства вызывает инте-

рес и проходит красной нитью через всю любовную лирику поэта Абрама Раскина.

Влияние пушкинского гения избежать невозможно. Не является исключением и поэт Абрам Раскин, в творчестве которого живет пушкинская непосредственность, эмоциональная смелость, прямодушие и красота поэтических оборотов. Безусловно, интерес Раскина к поэзии Пушкина — глубокий и устойчивый. О чем говорит его поэтически цикл «Край Пушкинского вдохновенья», в который вошли стихи: «Михайловское», «Святогорский монастырь», «Рисунки Пушкина», «Мери» и другие.

Посещение Раскиным музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское» создало определенную «лирическую ситуацию» и некий процесс самопознания и взаимосвязи с современным миром. Поэт, «христоматийность заглушая», бродит «по пушкинским местам, в которых «…даже у древесных веток / Нетронутый музейный вид». Но вибрация, живущих там пушкинских строк настолько сильна, что он ощущает «вдохновенье и музы пушкинской порыв».

В своем воображении Раскин, стоя «над материнской могилой» Пушкина, интуитивно чувствует тревогу, в которой «Прощаньем тягостным подавлен, / Предощущая свой последний час» стоял Пушкин. Стихотворением «Двадцать четыре строки…» с пушкинским эпиграфом «Я помню чудное мгновенье…» Раскин выражает восторг и потрясение от поэтизированных пушкинских чувств, утверждая со смелостью, что «Только поэтам дано / В сердце, задавленном бытом, / Счастье рвануть динамитом, / Небо раскрыть, как окно».

Перекличка отдельных мотивов и образов, эмоциональная тональность, общность воплощаемого душевного состояния в стихах Пушкина и Раскина говорят о неостановочном потоке живого ощущения времени, как прошедшего, так и настоящего. Что подтверждают и рисунки Пушкина, которые столь емки, точны, смелы и артистичны, что время над ними не властно. Они совершенны в своем отражении пушкинской поры и соотносятся современному звучанию.

Поэт Раскин не мог как историк искусства этого не заметить, воплотив свои впечатления в цикле стихов «Рисунки Пушкина». Пушкин, желая войти в литературу в им самим созданном облике, обратился к автоизображениям, ставшим одной из форм самовыражения на протяжении почти двадцати лет.

Поэт — любви извечный пленник,
Горит и мается в страстях.
И на полях своих писаний
Изображает невзначай
Свидетелей его метаний,
В прямом контрасте — ад и рай.

Автопортреты Пушкина не имеют аналогий в истории искусства, так же как его стихи и проза — в истории литературы. В них Пушкин далеко обогнал свое время по стилю и методу рисунка и жанровой раскованности. Они высокопоэтичны, трагичны и одновременно ироничны. Иллюстрация нужна была Пушкину для того, чтобы обратить внимание читателей на общность и в то же время на отличие автора с его героем.

Абрам Раскин, зная творчество Пушкина, понимает глубину и смысл спонтанных рисунков гения. Более того, порой и сам «грешил» зарисовками персонажей и автопортретом на своих искусствоведческих и поэтических рукописях. Рисунки Пушкина не могли оставить равнодушным искусствоведческий взгляд поэта.

Здесь дамы света — фас и профиль,
Парящий ангел в небесах,
И Пушкин, якобы монах.
И искуситель Мефистофель.
Автопортретов, шаржей ряд
И отзвук самоизученья,
И след минутного влеченья,
И ярости дуэльный яд.

В стихах Раскина оживают пушкинские рисунки, нанесенные в черновые наброски произведений. То «Вновь профили, мужской и женский: / Татьяна? Рядом с нею Ленский? / Иль на Онегина намек?...», то толпы зевак «Их сытые, тупые лица, / Одутловатость жирных щек», «И тут же Вяземский, который / К жене поэта ревновал», «Здесь жребий четко предрешен, / Близка победа Дон-Жуана / … И Командора тяжкий стон»…

В стихах, как и в судьбе двух поэтов, прослеживается некоторое совпадение жизненных ситуаций. «Наш гений был «невыездным», — писал некогда «невыездной» Раскин, — «Над ним висело «никогда». / Все было для него подсудно…» Время расставляет все

по своим местам: «Но выездные позабыты, / Их имена давно в пыли. / А Он — где звездные орбиты, / Любуется красой Земли».

При взгляде на многочисленные графические рисунки Пушкина, неразрывно связанные с героями его произведений, рядом с которыми всегда был помещен меняющийся с годами автопортрет Пушкина, чувствуешь глубочайшую духовную высоту мятущейся души поэта.

Он вечно жаждал битвы, боя.
Он ставил каждый день на кон.
Не лавры гордого героя,
Судьбу пытал в сраженьях он.

Пушкинское воздействие ощутимо в решении Раскиным-поэтом темы образа Мери в своих двух циклах: «Моя Мери» и «Мери». Возможно, пушкинский опыт оказался для Раскина неким синтезом единой романтической темы символического женского образа, к которому также обращались А. Майков, А. Блок и в прозе — М. Лермонтов.

Одна из главных героинь произведения Пушкина «Пир во время чумы» — Мери продолжает свое поэтическое существование во времени, так как затрагивает душевные струны поэтов, что свидетельствует о творческой адаптации чужого текста в собственном поэтическом контексте. В поэтических циклах Раскина происходит трансформация пушкинского образа. Циклы прямо или косвенно связаны с реальными объектами посвящений.

Первый ранний вариант цикла «Моя Мери» содержит фабульную линию, лежащую в основе истории поэта Раскина. Поэт «…счастлив в самой высшей мере», ему «…светят взоры милой Мери», он обладает вселенским счастьем. Героиню «…обвинят в адюльтере, / Но это заклятая ложь». Поэт уверен в чистоте, отважности и страстности чувств Мери. Звучит нотка ревности Мери. Но «На печаль ее строки» поэт ответит «радостной». Возникает тревога за жизнь Мери, у которой «Глаза, запавшие, как пропасть», а «На сердце холодно, тревожно». И только «Когда хирург закроет рану», тогда «Жизнь или Смерть ответит внятно». В конце сюжета в стихотворении с эпиграфом Блока «Погрустим с тобою, Мери» поэт говорит о том, что «Дни застилает серый дым», «А жизнь мелеет, как река» и «…встреч блаженный миг / лишь сердце сбережет». «Букетом для Мери» заканчивается цикл.

Уйдет очарованье лиловых лепестков,
Наступит увяданье — таков удел цветов.
……..
Он в сердце сгустком света
Бессмертно будет цвесть.

В визуальных сценах цикла звучат мотивы воспоминания и утраты. Этот «драматургический» принцип визуальных сцен более всего развит во втором, дополненном поэтической перекличкой, цикле «Мери». Композиция цикла «Мери» соответствует принципу стихотворной новеллы. В этой редакции цикл сближается с пушкинским стихотворением «Пью за здравие Мери», о чем свидетельствует лексический уровень стихов Пушкина и Раскина: Мери — двери — пери — потери (Пушкин) и Мери — двери — потери (Раскин). Эмоциональный ореол образа Мери восходит к атрибутике Мери Пушкина и Блока. Мери у Раскина — непостижимая, вдохновенная, таинственная…

Поэт Раскин по-своему интерпретирует тему «чумы». И если Пушкин в обликах Чумы прославлял не смерть, а человека, способного ей противостоять, у которого в страшные минуты опасности «сердце смертное» обретает бессмертие, то у Раскина облик Чумы ассоциируется со сложившимся современным миропорядком.

……
Мы в суетности очумели,
Чума в сердцах, в умах сидит.
Спешим в бреду, как чумовые,
За миражами мнимых благ,
Склоняя перед златом выи
И убыстряя к бездне шаг…

Абрам Раскин, опираясь тематически на эпиграфы Пушкина, Блока, Майкова, Лермонтова, ведет поэтические диалоги, в которых оживает его Мери, наделяемая притягательными качествами. Неиссякаемая палитра чувств живет в образе Мери поэта Раскина, рожденной из разных золотых поэтических реминисценций ранее воспетых героинь. Поэт Раскин воплотил в своем образе Мери сердечный идеал, материализованный живым чувством.

Вели к тебе меня давно
Поэтов золотые строки.
Судьба определила сроки —
Свершилось все, что суждено.
Ты воплотилась наяву —
Ты, Мери, в облике ином.
Я этой радостью живу,
Мерцающим волшебным сном.

Душа поэта склонна к импульсам, которые имеют закономерные свойства проходить. Отчего не стоит себя обманывать и ожидать постоянства. Для романиста — реальная женщина и любовь к ней — лишь заменитель его любви к женщине-идеалу.

Любопытно, что в своем творчестве Абрам Раскин не раз перевоплощает канонический образ Мери в некую живую реальность, наполняя ее чувственным озарением, притягательной страстью и возвышенным стилем. Нетрудно догадаться, что импульсом к этому служат его любовное увлечение, дающее очередной толчок к поэтическому всплеску.

Мысль об идеале преследует поэта, который «И к этой сказочной химере / … пригвожден всем существом». В цикле оживают: боль и ненависть лермонтовской Мери, майковские видения образа Мери, трагедийность блоковской и пушкинской Мери. Все чувства и ассоциации органично сплелись в поэтическую вязь раскинской Мери.

Приговоренный к высшей мере,
Пожизненной тоске любви,
Ищу тебя повсюду, Мери.
Зову. Откликнись. Позови.

Исходя из творческого багажа поэта и его биографии, можно предположить, что последнее длительное увлечение реальной женщиной выпало на период с 1995 по 2010 год. Именно в этот период родился второй вариант цикла «Мери» с посвящением, изданный отдельным сборником стихов «Мери» в 1998 году.

Длительность такого не характерного для поэта постоянства к объекту вдохновения понятна при первом приближении к его биографии. Следует признаться без ложной скромности, что этой женщиной явилась я, автор статьи, Людмила Николаевна Митрохина. Эта

встреча неожиданным образом озарила творческим вдохновением обоих. В ответ на поэтические изыски своей избраннице, Абрам Раскин впервые получил поэтические ответы, которые усилили взаимное притяжение и подняли отношения до высокой степени одухотворенности с небывалым эмоциональным всплеском чувственного озарения, скрепившим отношения до настоящего времени.

Ты обрела во мне свои слова,
Через меня в стихах заговорила.
И кружится от счастья голова,
В душе растет ликующая сила.
И хочется безумства совершать.
И, вознесясь над вечной суетою,
К бессмертью приобщиться и слагать
В стихи слова, внушенные тобою.

Почти все посвященные объекту вдохновения стихотворения стали частью единого цикла «Сердечные лабиринты», в которые, помимо отдельных стихотворений, вошли с посвящением сборники стихов «Отрада», «Дева Лада», «Остров Коневец», «Мери», «Ревность», «Тайный свет». Ответные рифмованные строки усилили интерес поэта к избраннице, озарив небывалым творческим подъемом.

Твои стихи мне душу озарили.
Их истинность пронзительно светла,
Их простота сродни великой силе,
Что звезды сотворила и зажгла.
И я целую строку за строкою,
И в каждой букве ощущаю жар…
Не знал, что обрету любовь такую,
Не ведал, что такое вечный дар.

В «Отраде» Раскина живут чувства потрясения первых встреч и его слова при каждой встрече: «Здравствуй! Ты пришла, отрада, / Словно солнце в темный дом. / От сияющего взгляда / Изменилось все кругом…». Поэт благословляет небеса за выпавшую позднюю радость и за «…взлеты в прозрачную вечность / До тех беспредельных глубин, / Где сущее — лишь бесконечность, / Где мир красоты двуедин». Ежедневная перекличка стихами и «…голос в трубке телефонной, / Стиха серебряные строки…» вошла неиз-

бывной потребностью в судьбы обоих. В ответ «Отраде» вышел мой сборник стихов «Бремя».

При приближении к личности Абрама Раскина, к его известным, опубликованным, постоянно переиздающимся искусствоведческим трудам и фолиантам, я отметила одну особенность его биографии. Не считая Санкт-Петербурга, его дворцовых окрестностей, Москвы, Тамбова и Кавказа, он нигде, в том числе за границей, ни разу не побывал. Хотя талантливо описывал в «Душе Петергофа» архитектуру и устройство итальянских фонтанов, владел глубинными знаниями многих видов искусства древних культур, таких как Китай, Индия, Месопотамия, Персия, Палестина, Египет, Греция и Рим, знал архитектуру русских городов, не говоря об иконописи, прекрасно владел знаниями западноевропейского искусства. Даже наши скромные совместные путешествия в Кижи, Валаам, Пушкинские горы, остров Коневец и другие близлежащие места он совершал со мной впервые. Видимо, работая годами с историческими научными материалами в архивах, у него как у настоящего поэта включалось воображение и погружало с головой в зримые картины незримых реалий.

Совместное путешествие в Кижи и Валаам вдохновили Абрама Раскина на цикл стихов «Дева Лада».

Как задушевна северная нега,
Какая в ней таится чистота.
Она тобою рождена, Онега,
И в первозданности проста.
Онега для тебя сестра родная,
Ее черты в тебе воплощены.
В глазах нетленных серебром сияя,
В крови — биением волны.

Он знал, он верил, что «…в глубине души, / отсчитывая дни за днями, / Всплывут передо мной Кижи, / Взмывая в небо куполами». Ответным поэтическим словом стал мой цикл «Кижи».

Длительное совместное пребывание на острове Коневец по приглашению социального благотворительного фонда «Кедр» с глухонемыми детьми дало свои творческие всходы. Поэт стремился «…слиться с мерным ритмом вод, / Погрузиться в черные просторы», чтобы «Надышавшись лесного настоя, / Вновь в труды погрузиться…» Поэтическим ответом явился цикл «Коневец».

Не менее длительное совместное посещение в осеннюю золотую пору «Пушкинских гор» воодушевило Абрама Раскина на создание цикла «Мери», который зарождался буквально у меня на глазах. Туристов в тот сезон было мало. Перед известным именем искусствоведа Раскина были открыты безвозмездно все музейные залы и экспозиции исторических строений, старинные усадьбы и парки. Мы как безумные со слезами радости почти летали по этим драгоценным пушкинским дорогам, не замечая усталости. Нам даже позволяли прикасаться к предметам быта великого поэта. Михайловский парк с живописной липовой «аллеей Керн», Тригорское, Тригорский парк со «скамьей Онегина» под сенью вековых дубов, где мы могли себе позволить отдохнуть, Петровское, тишина соизмеримая с вечностью Святогорского монастыря — все виденное приводило в трепет и поэтический экстаз.

Вулкан заката раскален,
На дальний лес стекает лава,
Трава в степи чернокровава,
Вечерний ветер словно стон.
И Мери в пламени зари
Застыла на краю дороги,
Иссечены о камни ноги…
Но ты, поэт, боготвори
Ее страдания и раны.
К ним благодарно приникай
И этот облик дивно-странный
Благоговейно созерцай.

Моим ответом стала россыпь стихов, посвященных золотой осени, циклы «Другу» и «Дорога в осень».

Тема ревности, как и любви, не нова. Ревность — одно из сильнейших чувств, ниспосланных нам самой природой. Не избежали ее и Мандельштам, и Маяковский, и Есенин, также Берггольц, Цветаева и многие другие. Экзальтированная натура поэта Абрама Раскина обрела в этой теме новые яркие грани, проявив свой талант на исповедальном уровне души. Для поэта не важен факт, для поэта важно состояние души, трансформация предположений в болезненную явь. Таким образом и появился на свет цикл

стихов «Ревность», наполненный небывалой страстностью, яростью и молитвой.

Нисходит тьма и вспыхивает ревность,
И пламенеет огненный кошмар.
Мне видится предательский удар,
Мне чудится разрыва неизбежность.

И до рассвета вьет круговорот
Картин разврата мерзкие сплетенья,
И рушится на сердце небосвод,
И затмевает разум исступленье.

И в сердце закипает темный гнев,
Его сменяет горькое смиренье,
И ада огнедышащего зев
Перекрывает ангела явленье.

На этот выразительный поэтический цикл я ответила своим циклом «К ревности» и сборником стихов «Галатея». Более того, мы сумели с Абрамом Раскиным соединить наши стихи, посвященные ревности, создать театрализованную композицию и зачитать ее для друзей на два голоса на творческом поэтическом вечере в музее А. А. Ахматовой.

От полноты чувств дружеского участия в судьбе друг друга родился сборник стихов «Тайный свет» с оформлением и графическими иллюстрациями заслуженного художника РФ Валентины Аноповой. Названия включенных в сборник лирических циклов уже говорят сами за себя: «Солнечная седина», «Благодаренье телефону», «Телефонные сонеты», «Свечение жемчужин», «Ковчег любви», «Молчаливая молитва».

Моя молитва молчалива,
Она возносится лучом,
Она кипит волной прилива
Все о тебе, все об одном.
Да охранит тебя Всевышний
От бед, болезней и тревог,
Да будет голос мой не лишний,
Когда решенья грянет срок.

По признанию самого Абрама Раскина, он, сам того не ожидая, выпустил необычного творческого Джина из бутылки, которого уже обратно не спрятать. Благодаря этому поэтическому дуэту, творческой дружбе и убедительному настоянию выпущенного Джина, Абрам Раскин после мучительных сомнений решился на первую публикацию своих стихов, на издание в 1996 году сборника стихов «Отрада». Что явилось точкой отсчета публикаций его поэтических изданий.

Творческое общение было настолько упоительным, что дня не проходило без стихотворных строк друг другу. Жизнь заиграла иными красками, внезапно открылась перед глазами другая удивительная реальность простых сермяжных дней, преобразившихся яркими живописными полотнами в ауре мелодий зарифмованных строк и строф, выплескивающихся мгновенно на чистый лист бумаги, вживающихся в плоть и кровь, будоражащих воспаленное воображение. Мы заряжали друг друга творчеством, живя в метафизическом пространстве творческих озарений.

Абрам Раскин стал настаивать на издании моих стихов. В 1998 году вышел мой первый сборник стихов «Бремя». Всего появилось на свет 13 сборников, почти все — со вступительными статьями друга, писавшимися без просьб с великой радостью.

Темой для стихотворных циклов Раскина служила не только любовь — счастливая, мгновенная, необъяснимая, но и вся сопутствующая этому чувству жизнь, с отражением ее поэтизированной реальности, эстетическими переживаниями, сомнениями и размышлениями.

Важно отметить то, что во всех лирических стихах Абрама Раскина, связанных с любовными переживаниями, проявляется неожиданное ощущение, что вся грандиозная мощь мироздания лирически сосредоточена в образе любимого человека, все как бы вращается вокруг этой частной оси.

Дни — ступени эскалатора
Поднимают. Вниз несут.
Я давно достиг экватора,
Но не кончен мой маршрут.
И порой весенней грезится,
Что еще продлится счет

И сердечных строчек лестница
Жизнь к вершинам вознесет.

О чем бы ни пел поэтический голос Раскина — о любви, страдании, печали, радости, потерях — во всем сюжетной канвой, толчком к созиданию является сама жизнь, из которой он черпает вдохновение и творческие силы.

Когда теряется конкретность
Людей, предметов и полей,
Мне отверзается безмерность
Миров, души, любви, страстей.
Все сводится к единой строчке
И даже к слову одному,
И попросту к последней точке.
Какой? Я жду, но не пойму.

Между искусством и жизнью, как писал исследователь творчества поэта Михаила Кузьмина Алексей Пурин, не протянуть и тончайшей фольги, хотя очевидно, что их природы столь же различны, как божественное и человеческое, ставшие «неслиянным и неразделимым» два тысячелетия назад. Прожитая культура подспудно живет в каждом из нас и непредсказуемо выражается благодаря всесильному зову творчества.

Именно так и назван цикл стихотворений Абрама Раскина «Зов творчества», посвященный творческим людям.

Есть у меня один завет —
Я верю в творческие зовы,
Где виден цели дальний свет,
Бессильны бытия оковы.

Поэт готов «Все испытать (До конца! До венца!) — / Тернии. Жажду. Позор эшафота…», упорно «Биться над каждым мазком и строкой, / Мучиться ритмами звуков и линий…», чтобы растворится в творчестве, став «небесной рекой».

В поэтических строках цикла воплощена творческая суть тех, кого воспевает поэт. Это Александра Сердитова, организатор благотворительного социального фонда «Кедр», которая живет «без шелухи, / не повторяя копиистов», которая не считает чужие грехи,

а желает «просто веровать и жить», чтобы «…в этом мире совершить / Пусть маленькое, но деянье».

В стихах запечатлен Аскольд Макаров «Красивый. Статный. Величавый» в сиянье «…театральной славы / Над ним как избранности знак». Также его супруга Нинель Петрова, у которой поэт отмечает «…грациозность строгих поз» и нежную «пластичность танца».

В цикле «Прекрасный лебедь» воспевается прима-балерина Галина Мезенцева, где «Гипнозом русской Терпсихоры / Сияют Мезенцевой взоры…» Поэтический восторг от хрупкой Одетты, Эсмеральды, Китри, Жизели, Умирающего лебедя созвучен гимну таланта балерины: «Ее ногами и руками / Ведет беседы вечность с нами».

В цикле «Свет на мольберте» звучат возвышенные строки о художниках: Сергею Шефу, готовому «…сойти под своды / В бесконечный, вечный лабиринт», Гавриилу Малышу, создающему «…свои скрижали, / Мгновенья сохраняя на века», Елизавете Александровой, которая «…прикоснулась к тишине / И к миру высших сил», Олегу Петренко, у которого «Часы спрессованы в мгновенья» и «Пульсацией сердцебиенья / Наполнен линий и штрихов излом…», Нине Гущиной, открывающей в глине «сокрытые миры», Любови Пакулиной с ее загадочными акварельными листами, Виктору Татаренко, стремящемуся к Храму истины, надежд и отрады, Эвелине Соловьевой, Нине Дьяковой, которая «Моталась по белу свету, / Но любила лишь кисти и краски», творящие чудеса.

К циклу «Зов творчества» можно отнести стихи, посвященные Н. И. Ладыгину, художнику, поэту-палиндромисту: «Поэт, на пророка похожий, / Поэт — богатырь Святогор, / Строкой пробирая до дрожи, / Выводит на звездный простор». Там же живет цикл стихов «К живописи Саида Бициараева», созданный к темпераментным работам чеченского художника. Поэт полностью растворился в его огненных конях «над кавказскими хребтами» («Конь-огонь»), в мужском танце («Танец среди гор»), в котором «сила воинская слита» с величьем звезд. В «Затмении» поэт видит «Предсказание Пророка». «Черный всадник» наполняет «нервной дрожью закаленные сердца». «Красный всадник» являет собой аллегорию защитника страны. Мысли художника о пространстве мира, войны, памяти созвучны поэтической трактовке, поднятой на космическую высоту.

Есть у Абрама Раскина удивительная редкая черта — трепетное отношение к таланту разного уровня звучания, независимо от регалий

и известности. Более того, видя талант, зажатый неуверенностью, он стремится сразу его поддержать, дать толчок для развития, помочь темой, бескорыстным написанием статей и выставочных буклетов, а также при любой возможности — восторженным словом искусствоведа. Смысл жизни он находит только в творчестве, мгновенно повинуясь его божественному зову. Размышления над словом обрели поэтическую форму, сложившись в циклы «Слово о словах» и «Магия слова».

Поэт убежден, что «… если не из толщины словарей, / А вырвать слово из глуби сердечной, / Оно железных сделает добрей / И вечность даст минуте быстротечной». Мысли Абрама Раскина тождественны мыслям Фёдора Тютчева, увековечившим «слово» своим стихотворным афоризмом: «Нам не дано предугадать, / Как слово наше отзовется, — / И нам сочувствие дается, / Как нам дается благодать…» Для Тютчева, как и для Раскина, смею предположить, невозможность полноты высказывания и понимания воспринималась драматически. Работа над словом у Раскина шла постоянно.

Все слова —
Все слова —
Самые звездные, самые земные,
Все слова —
Все слова —
Самые нежные, самые взрывные,
Буду перебирать,
Буду шлифовать,
Словно гранильщик алмазы,
Ради одной,
Самой простой,
Самой заветной фразы.

Жизнь, слово, творчество — для Абрама Раскина единая составляющая: «Живу, словами сгорая, / Извожу себя на чернила», чтобы «Словесный выложить узор / И выточить из слов камею…». Тема «Слова» перекликается в поэзии Раскина с русским советским писателем, поэтом, представителем «деревенской прозы» Солоухиным Владимиром Алексеевичем, родившимся в том же году и месяце (июнь 1924), что и Раскин. Стихотворение Солоухина — довольно известное («Покуда слово сам не взвесишь, / Не выпускай его в полет…/ Поду-

май, как бы им не ранить / Того, кто слушает тебя»). У Раскина мысли о словах приобретают вселенское звучание:

Жизнь слова такова,
Что только тем, кто прям и прав
Дается претворить слова
В поэм и песен вечный сплав.

Поэт Абрам Раскин владеет свободно словом, покоряет огромные аудитории спонтанными выступлениями, может слету на заданную тему сочинять на глазах слушателей стихотворные мадригалы, посвящения и эпиграммы.

В поэтический цикл Абрама Раскина «Словно лица друзей — наших книг переплеты» вошли размышления о книгах, стоящих «В библиотечных тупиках», застывших «…как пласты земные, / Тома для душ глухих — немые, / Для слышащих — гром в небесах…» Книги для поэта — «святое братство…..сокровище мира», они «… помогали в трудах, облегчали заботы, / утешали в ненастные трудные дни». Поэт воспевает Книгу и, даря свои изданные опусы, всегда делал стихотворные посвящения на глазах изумленных читателей.

Сохранившиеся многочисленные комплиментарные посвящения вошли в книгу стихов «Души биенье» в рубрике «Друзья! Приятели! Коллеги!». Многие имена нам знакомы. И это не удивительно. Многогранная творческая жизнь поэта, искусствоведа, историка искусств, либреттиста Абрама Григорьевича Раскина вобрала в себя целую эпоху культурной жизни Петербурга и России, с уходящими в глубину веков историческими корнями — истоками современного творчества.

В статье мы лишь слегка соприкоснулись с одной из граней богатого внутреннего мира поэта Абрама Раскина, который с молодости определил свою творческую программу на грядущие времена. С великим чувством благоговения, почтения, восхищения и благодарности могу утверждать, что он с блеском выполнил свою задачу творца, создав внушительное творческое наследие, вошедшее весомым вкладом в российское культурное пространство.

Абраму Раскину

ПОРТРЕТ ДРУГА

Штрихами памяти, мазками
Белеющих в окне ночей,
Пастелью нежности признаний,
Графитом черно-белых дней
Пытаюсь написать портрет Твой
Из множества вибраций чувств,
Из лет, ушедших незаметно
В сиреневый цветущий куст.
Огромный лоб с морщинистой тропою
Страстей, страданий, выпавших в пути,
Изрезанный безумством и тоскою
О призрачном покое впереди.
Излом бровей, рельеф бугров надбровных
Напоминают разведенный мост
Над глубиною глаз пронзительно огромных,
Где отражаюсь я во весь свой малый рост.
Тепло из глаз с доверчивостью детской
Струится прямо в лабиринт души.
В них цепкий ум и тайна мысли дерзкой
И неуемный животворный пыл.
Орлиный нос гордыни потаенной,
Всеядности величий и красот —
Лишь пред Невой коленопреклоненный
В ветрах балтийских страждущий полет.
Изящных губ трагичное смыканье
Смягчает многоликость бурных чувств
К земной красе, к творцам и созиданью,
К божественному дару певчих уст.
Вокруг лица седое излученье
Волнистых до плечей волос.
То белизна — вершин разоблаченье
Страстей когтистых, мучавших Твой мозг.
В толпе людской ты светишься лучисто,
Притягивая взгляды чутких душ.
Особенно несчастных, неказистых,
Покой для них вымаливая вслух.
Судьба легла на лик твой отпечатком,

Избороздила вдоль и поперек
Младую нежность, гладкость без остатка,
Оставив веру, как и мудрость впрок.
То ли француз, то ли вельможа русский,
Судьбою коронован на престол
Служителя петровского искусства
И летописца нынешних времен.
Портрет лишь начат — дни его продолжит
Наш моложавый двадцать первый век.
А он со мною, даже где не должен,
Преследует, как верный человек.
С души стекают мрачные тревоги,
Как будто с крыш покатых серые дожди…
Я вижу облик Твой в неясной светлой тоге,
Вокруг пространство, звездные круги…
Взбираюсь вверх по стихотворным строчкам
Куда-то в глубину твоей души
И поражаюсь откликам и точкам,
Сомкнувшим наши руки и круги.

Людмила Митрохина

Галина Хвостова

«…ИЗ МРАМОРА ВОЛНИСТОГО КОЛОННЫ…»
О волшебстве поэзии

Описываемые события имеют отношение к творчеству М. Ю. Лермонтова, происходили в 2007 году, а начались совершенно неожиданно, в субботу 7 марта в Летнем саду. Вот как это было. В Кофейном домике Летнего сада, в полном одиночестве на хранительском дежурстве, я листала сборник «Петербург — Петроград — Ленинград в русской поэзии». Искала стихотворения о Летнем саде — с дальним прицелом — использовать в работе; их оказалось много, разных, начиная с авторов XVIII века. Особенно разнообразной и обширной в описании и воспевании города стала поэзия XIX века. Пробегаю глазами по строчкам, отмечаю некоторые. Вот удачный отрывок о Летнем дворце Петра I в Летнем саду. Привычно вдыхаю аромат пушкинских строк о Неве, двигаюсь дальше и вдруг! Незнакомые мне ранее строки:

М. Ю. Лермонтов, отрывок из «Сказки для детей» — строфы с13 по 14:

«Но близ Невы один старинный дом
Казался полн священной тишиною;
Все важностью наследственною в нем
И роскошью дышало вековою;
Украшен был он княжеским гербом,
<u>Из мрамора волнистого колонны</u> (выделено — Г. Х.)
Кругом теснились чинно, и балконы
Чугунные воздушною семьей
Меж них гордились дивною резьбой,
И окон ряд, всегда прозрачно-темных,
Манил, пугая, взор очей нескромных.
Пора была, боярская пора!
Теснилась знать в роскошные покои
Былая знать минувшего двора,
Забытых дел померкшие герои!
Музыкой тут гремели вечера,
В Неве дробился блеск высоких окон;
Напудренный мелькал и вился локон,

И часто ножка с красным каблучком
Давала знак условный под столом;
И старики в звездах и бриллиантах
Судили резко о тогдашних франтах...»[1]

Признаюсь: мое внимание было остановлено и даже гипнотически привлечено словами *«Из мрамора волнистого колонны»*, их содержанием, ритмикой звучания, и, разумеется, «ключевым» и на самом деле магическим для меня словом «мрамора».

Но интересно, что же это за дом? А, может быть, «Меншиковский дворец»? Смотрю, подходят ли признаки: «близ Невы», «княжеский герб», «чугунные балконы», «былая знать минувшего»... Однако смущают «мрамора волнистого колонны», — насколько помнится, там другие колонны, но нужно проверить на натуре. Не откладывая надолго, пешком, для верности, обследую колонны старинных дворцов по обоим берегам Невы. Мраморных колонн — нет. Не нашла.

Одновременно нахожу в I томе сочинений М. Ю. Лермонтова 1988 года издания «Сказку для детей»[2]. В неоконченной (27 строф) поэме повествуется о пролетающем над сонной столицей демоне, картинах, открывающихся ему; юной Нине и ее строгом отце — молчаливом хозяине старинного дворца; первом бале героини, на описании которого прерван рассказ. В примечаниях вижу, что точная дата создания поэмы не установлена. Первая публикация появилась в 1842 г. В журнале «Отечественные записки» с датой «1841 год». Указано, однако, что поэма не могла быть написана позже1840 г., так как перед отъездом в 1840 г. на Кавказ М. Ю. Лермонтов передал издателю А. А. Краевскому свои рукописи, в том числе и «Сказку для детей». Таким образом, принято считать, что поэма создавалась в конце 1839 – начале 1840гг. [3]

Захотелось узнать побольше об этом периоде жизни поэта. Передо мной — «Лермонтовская энциклопедия» 1981 года. Нахожу данные о «Сказке для детей», среди которых наиболее интересны сведения о том, что В. Г. Белинский в обзоре литературы за 1842 год высоко оценил это произведение, несмотря на его незавершенность. Также отмечаются положительные отзывы о поэме Н. В. Гоголя, Н. П. Огарева и других. Согласно материалам энциклопедии, Лермонтов прожил в Петербурге более 7 лет. На период 1838–1840 годов приходится расцвет его творчества. Написаны: роман «Герой нашего времени», поэмы «Мцыри» и «Демон», стихотворения «Дума» и «По-

эт». Во всех произведениях, так или иначе, изображен Петербург с его неповторимым обликом и дыханием исторических событий. «Сказка для детей» не является исключением и именно в ней можно услышать настоящий гимн «дворцам на набережных», но о конкретном, заворожившем меня доме — ни слова.

Обращаю внимание на известные ученым лермонтовские адреса: три дома на Михайловской площади — дома №№ 3, 4 и 5; д. № 78 на набережной реки Мойки, где жила А. О. Смирнова-Россет, послужившая прототипом светской дамы Минской в повести «Штосс»[4].

«Демократический Петербург» в районе Сенной площади и Столярного переулка близ Кокушкина моста, где также бывал поэт, для решения возникшей проблемы не подходят.

После освоения энциклопедии снова обращаюсь к Меншиковскому дворцу с целью проанализировать последнюю по времени реставрацию и попутно ознакомиться с происходившими до того перестройками, чтобы представить, как здание выглядело в 1839–1840 годах, когда его мог видеть Лермонтов. Штудирование искусствоведческой литературы, посвященной этим вопросам, приносит разочарование: в 1839 г. дворец имел деревянный балкон и — самое главное — ни сегодня, ни тогда, не было «мрамора волнистого» колонн.[5]

Время идет. Очень тревожат колонны «волнистого мрамора» и я вспоминаю то, что давно нужно было вспомнить: есть такие колонны — портик одного из зданий на улице Миллионной. Специально иду из Летнего сада на Дворцовую площадь по Миллионной, радостно задерживаю дыхание при подходе к «подозрительному» дворцу, про который знаю давно — здесь помещается Комитет по физической культуре и спорту Санкт-Петербурга. Останавливаюсь, нахожу черную охранную доску следующего содержания:

Памятник
архитектуры
XVIII века
Здание
построено
в 1734–1737 гг.
Охраняется
государством.

Любуюсь четырьмя колоннами серого, «волнистого» рускеальского мрамора, (впрочем, похожего на «ювенский», из тех же мест, как подсказал мне позже профессор А. Г. Булах). Перехожу на противоположную сторону улицы и пристально всматриваюсь в фасад двухэтажного особняка. Герба, конечно, нет, как нет и арочного фронтона, в который он мог быть вписан. Дом, несомненно, перестраивался за время, прошедшее с 1839 года. В данном случае, особенно в XX столетии, в первую очередь могли убрать именно герб и соответствующее архитектурное завершение фасада.

Удовлетворенная осмотром, решаю продолжить «расследование», привлекая краеведческую литературу, — несколько книг о постройках на улице Миллионной. Среди них — очень полезна и информативна работа 2004 года В. С. Измозика «Пешком по Миллионной». Оказывается, в самом начале XVIII века на этом участке, который входил в так называемую немецкую слободу, то есть местожительство иностранцев, — был сооружен деревянный дом для вице-адмирала Гесслера Мартына Петровича, служившего у Петра I и, между прочим, бывшего шафером на его свадьбе с Екатериной.

В 1735–1737 годах здесь архитектором Георгом Крафтом, автором «Ледяного дома», построен каменный особняк для графа Ф. А. Апраксина. Какое-то время владельцем дома был Густав Бирон (брат временщика при Дворе Анны Иоанновны), в середине XVIII века — сам Г. Крафт, а затем, в 1770-е годы — князь В. С. Васильчиков. При нем дом был перестроен (предположительно с участием А. Ринальди) с заменой крыльца в центре на четырехколонный портик ионического ордера. Тогда же стены были оштукатурены и дом приобрел вид, близкий к современному.

В течение XIX века в список именитых владельцев особняка входили: граф В. П. Кочубей, князь В. В. Долгоруков, князь А. Б. Куракин, с 1822 — по1872 год — князь А. М. Потемкин, затем князь А. Б. Голицын, граф Н. П. Игнатьев. Последним в блистательном списке в начале XX столетия оказался князь С. С. Абамелек — Лазарев. С 1917 года здесь размещалось посольство Испании, потом — с 1920 по 1925 год здание арендовал Пушкинский Дом. С 1927-го года в нем располагался Центральный дом работников физической культуры, а в 1930 году Президиум Ленгорисполкома принял решение «О полной передаче дома 22 по улице Халтурина Комитету по физической культуре». [6]

Понятно, что менявшиеся князья при вступлении во владение домом могли переделывать герб, и какой же из них оформлял фасад в1839–1840 годах? Оказывается, герб князя А. М. Потемкина. Доказательство того, что именно этот герб упомянул М. Ю. Лермонтов, следует из того, что на стр. 154 вышеуказанной книги В. С. Измозика отмечено, что в доме, расположенном рядом, часто бывал М. Ю. Лермонтов. Адрес этот присутствует в записях поэта за 1835 год. С соседним домом № 20 И. Л. Андроников связывал местожительство одной из героинь незаконченного романа «Княгиня Лиговская». Интересен тот факт, что с 1826 г. во флигеле дома № 20 поселился князь В. Ф. Одоевский — известный писатель, музыковед, коллекционер. Музыкальные вечера князя посещал и М. Ю. Лермонтов.[7]

То обстоятельство, что поэт, проходя или проезжая рядом, не остался равнодушным к особняку, ставшему теперь предметом моего беспокойства и наконец, узнанным мной, неудивительно. В Петербурге много запоминающихся домов, но этот дом имеет свой, совершенно особенный характер, и раз пройдя мимо него, (соглашаюсь с В. С. Измозиком), вы вряд ли его забудете.

После того, как это неожиданное маленькое расследование завершилось, строки М. Ю. Лермонтова зазвучали успокоено и правомерно:

«… Но близ Невы один старинный дом...
Казался полн священной тишиною;
Все важностью наследственною в нем
И роскошью дышало вековою;
Украшен был он княжеским гербом;
Из мрамора волнистого колонны…»[8]

Примечания

---

[1] Петербург — Петроград — Ленинград в русской поэзии. — Л., 1975. — С. 103.
[2] Благодарна коллеге А. Ю. Епатко за возможность ознакомиться с этим редким изданием, и Лермонтовской энциклопедией 1981 года из его личной библиотеки.
[3] *Лермонтов М. Ю*. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1988. — Т. 1. — С. 711.
[4] Лермонтовская энциклопедия. — Л., 1981. — С. 413.
[5] *Трубинов Ю. В*. Меншиковский дворец. — СПб., 2003. — С. 148.
[6] *Измозик В. С*. Пешком по Миллионной. — СПб., 2004. — С. 154.

[7] Там же.
[8] Петербург–Петроград–Ленинград в русской поэзии. Л.1975. С. 103.

Ранее текст (в первоначальном варианте) был опубликован по докладу на конференции в ЦБ им. М. Ю. Лермонтова «Лермонтовские чтения»:

1. *Хвостова. Г. А.* «Из мрамора волнистого колонны...» (эссе) Лермонтовские чтения 2010. Сборник статей. Комитет по культуре правительства Санкт-Петербурга. Санкт-петербургское государственное учреждение культуры. Межрайонная централизованная библиотечная система им. М. Ю. Лермонтова. Лики России. СПб., 2011. — С. 119–123.
2. А также: в историко-литературном журнале «Михайловский замок»:
3. *Хвостова Г. А.* «Из мрамора волнистого колонны...» Расследование //
4. Михайловский замок. Историко-литературный журнал. — Вып. № 6.
5. Литературоведение. 2011. С. 103–108.

Арутюн Зулумян

«МИР ВСЕ БОЛЬШЕ ОБРЕТАЕТ ЖЕНСКИЕ ЧЕРТЫ»

Писатель, публицист, кинодраматург, Руслан Сагабалян. Его образ и авторский стиль всегда узнаваемы. В произведениях сочетаются ирония, юмор, социальный анализ, философия жизни, литература, кино, телевидение, театр, миграция, гендерные проблемы — таков перечень интересующих автора тем. Полторы тысячи публикаций в сотне периодических изданий — итог многолетней журналисткой и литературной деятельности лауреата международной премии журналистов "Золотой глагол" Руслана Сагабаляна (Сагаруса).Читатель, берущий в руки его любую книгу, испытает восторг и примется за поиски его других книг. Его книги: «За горизонтом» — 1983 г; «Самый красивый в мире динозавр» — 1990; «Космический декамерон» — 1996; «Тень отца Гамлета» — 2004; «В поисках Эдема» — 2011 г; «Троянский Конюх» — 2020 г.

— Сохранилось ли связь с городом Грозным, в котором вы родились?

— Мое рождение в городе Грозном случайно. Сказал и подумал, что ничего случайного не бывает. Но почему же все-таки я вылупился в этом городе… История такова. Дедушка, отец мамы, был категорически против ее брака с моим отцом. Им было по 24 года, парень был бедовый, а дед страдал фанаберией, считал такой брак неравным и твердил, что дочь достойна лучшей участи. Возможно, он был прав, хотя полагаю, каждая женщина достойна того, кого выбирает, а у моего отца, хоть он и не происходил из профессорской семьи, были свои достоинства. Убежали они, короче, от гнева жестокого отца в город Грозный, где давным-давно обосновался и был при хорошей должности старший брат деда, то есть дядя мамы по фамилии Шахназаров. Он принял молодых с радостью, тем более что был в конфронтации с младшим братом, помог отцу с работой, пристроил в дом, как сейчас помню, в Паровозном переулке. Там я и родился, прожил пять лет в окружении преимущественно русских соседей, и крестили меня в русской церкви. Тогда чеченцев в Грозном еще не было, их, как известно, в годы войны выселил Сталин, потому как с ними Россия не ладила (или они с Россией) со времен Шамиля. Когда мне было уже лет

пять или шесть, дед сменил гнев на милость, и мы переехали в Ереван. Через год пошел в русскую школу № 58, бывшую гимназию, что находилась в самом что ни на есть геометрическом центре города, на улице Амирян, впритык к площади Ленина.

А в Грозный я попал во второй раз уже в году 83-м. Пытался найти родной Паровозный переулок, но не нашел. С тех пор и по сей день в этом городе не был. Но числюсь в списке писателей родившихся, в этом городе. А живя в Москве во время чеченской войны и каждый раз, показывая на улице паспорт стражам порядка, сильно напрягался: сейчас повернут лицом к стене и начнут хлопать по карманам. Меня в таких случаях спасало удостоверение журналиста.

— В каком возрасте вы определились, что именно литература есть ваше призвание?

— В восемь лет я хотел стать артистом цирка. Любовь к цирку сохранил на всю жизнь и будучи уже журналистом, не раз писал о цирке, дружил с цирковыми артистами., особенно артистками. В десять-одиннадцать изменил мечту — окончательно и бесповоротно решил стать писателем. На это натолкнула, конечно, хорошая детская литература, которую я читал запоем — Носов, Сотник, Чуковский, Маршак, Лагин, Пантелеев, Кассиль, Гайдар, сборники сказок разных народов, коих было в доме полно, а еще, конечно и безусловно — Жюль Верн, Беляев, Конан-Дойль, Стивенсон, Майн Рид, Фенимор Купер, Марк Твен, Уэллс… Когда мне было двенадцать, я прочитал хорошую книжицу, она называлась «Кирпичные острова», автор Радий Погодин. Перечитывал несколько раз, там был такой герой, звали его Кешка. Этот Кешка нравился мне больше, чем Дениска Виктора Драгунского или Витя Малеев Носова. А спустя двадцать лет познакомился и подружился с замечательным ленинградским писателем Погодиным, ныне, увы, покойным. Мы общались с ним в Ленинграде, он приезжал в Ереван, и мы с ним путешествовали по Армении. Дочь хранит книжку, которую он ей подарил с надписью: «Анечке Сагабалян от очень бородатого писателя». Вообще, немало имен, встреченных в отрочестве в книгах или титрах фильмов, потом — и в этом я вижу особое свое везение — воплотились в конкретных, живых людей, с которыми я тепло общался.

Был книжным фанатом. Начиная с третьего или четвертого класса, на деньги, которые выдавали мне на буфет, бегал в книжный магазин, что находился рядом со школой и покупал все, что

казалось интересным, бывало, из-под полы, благо мать одной из одноклассниц работала там. Первую самодельную книжку — роман «15 месяцев под водой» в 12 лет соорудил из ученической тетрадки. Надписал как полагается и рисунок присовокупил. Название и тема, естественно от Жюля Верна — «20000 тысяч лье вод водой». Всякое писательство начинается с графомании. В 14 лет написал малюсенький рассказ о нашей собаке Найде. Его напечатали в московском журнале «Пионер»; тогда я слал свои опусы в Москву, к которой испытывал особую, дон-кихотскую тягу и считал несправедливым то, что живу не там. А в шестнадцать лет послал фантастический рассказ «Два таланта», на конкурс, объявленный тем же «Пионером», и он выиграл, был напечатан с хорошими иллюстрациями в 67 году. Мальчику, школьнику, живущему в Ереване, печататься в московском журнале — это событие не рядовое, меня сильно зауважали в школе. Более того, еще до окончания школы поехал в гости к сотруднику журнала, с которым переписывался, и прожил 10 дней на даче в Переделкино. Первое настоящее общение с писателями. Впрочем, было и до того: двоюродный брат мамы был поэтом, а близкий родственник бабушки — литературный классик по имени Вахтанг Ананян, автор охотничьих рассказов и повестей для юношества. Я с ним однажды в детстве виделся, хорошо помню, как меня бабушка представила: «Вахтанг джан, это мой внук. С утра до вечера читает книги». Он и поцеловал меня в лоб. Я бы, конечно, предпочел, чтобы это был Брэдбери или Пьер Буль, но на этой территории и Ананян был неплох.

…Потом поступил в университет на филфак. Хотел на журналистику, но русскоязычного факультета журналистики не было. К тому времени сомнений по поводу профессии не испытывал (хотя мать мечтала, чтобы я стал врачом), и поскольку кое-что печаталось уже в республиканской прессе, то я и выбрал такое разветвление — литература, журналистика.

— Журнал «Литературная Армения» для многих русскоязычных литераторов Армении являлся удачным трамплином, подобно журналу «Гарун» для литераторов, пишущих на армянском.

— По поводу «Литературной Армении». Это не совсем так: журнал печатал не русскоязычных, а преимущественно армяноязычных писателей в переводе на русский, в этом и состояла его задача со дня основания, с 1958-го года до 1990-х — знакомить советского читателя с современной армянской литературой. Армян-

ской — значило армяноязычной, и армянские литераторы несколько снисходительно относились к русскоязычным, хотя формально секция пишущих на русском языке в Союзе писателей существовала. Я работал в журнале с 1975-го по 1982 год — 7 лет. На русском языке нам приносили главным образом очерки (это как раз был мой отдел — очерка и публицистики), а проза и поэзия шла переводная. Изредка печатались и русскоязычные писатели Армении, их было не так много, они больше занимались переводческой деятельностью, таким образом подрабатывали. Я сам переводил рассказы молодых армянских писателей на русский. Печатали также тексты российских авторов об Армении. Стихи, Мандельштама, например. Того же Кима Бакши... Когда главным редактором стал Карен Симонян, популярный в то время литератор, издатель, писатель-фантаст, он расширил круг авторов и тем, открыл в журнале рубрику «Фантастика», в ней печатались рассказы писателей армянских и неармянских и, кстати говоря, там же был напечатан первый рассказ Михаила Веллера. Его в те годы в Ленинграде не печатали, и известный ленинградский критик, литературовед, исследователь фантастики Евгений Брандис, с которым у нас с К. Симоняном (мы же оба фантасты) сложились прекрасные профессиональные и человеческие отношения, порекомендовал нам этого талантливого автора, о котором я уже знал по семинарам и конференциям по фантастике. В то время Миша политикой не увлекался и писал очень неплохие рассказы. Позже он уехал в Таллин, как и Сергей Довлатов до него, потому что в «вольном» Таллине — и это знали все — было гораздо легче издать книгу.

— Как реализовалась ваша литературная карьера?

— Мне крупно повезло, потому что сразу по окончании университета я попал в «Литературную Армению», и там с легкой руки Карена Симоняна, за семь лет было напечатано штук десять-двенадцать моих рассказов. Не каждому выпускнику филфака могла так широко и нежно улыбнуться судьба. Дело в том, что уже на третьем и четвертом курсе я подумывал, не уехать ли в Москву окончательно. До того я полтора года жил в Москве и даже был там женат. Но московская неопределенность в сложившейся ситуации была несопоставима с конкретной работой в серьезном литературном журнале, да еще под началом человека, с которым я близко общался за пару лет до того… В университете вместе со студентами факультета журналистики я создал Клуб молодых фантастов, очень скоро

ставший известным за пределами Армении. Мы часто приглашали туда писателей, в их числе Карена Симоняна и Перча Зейтунцяна. А моя дипломная работа в университете была нестандартной и называлась «Пути развития советской фантастики». Так что Карена я знал неплохо. Милые соотечественники из ереванских литературных кругов с первых же моих публикаций стали выражать недовольство тем, что рассказы сотрудника печатаются в журнале, мол, превратили издание в свою вотчину. Но очень скоро мои рассказы (без всякого моего содействия) стали переводить на сербский, болгарский, финский, польский, немецкий, украинский, чешский, венгерский, молдавский языки и бог знает еще какие… В Польше на книжной ярмарке к армянской делегации подошли представители местного издательства и спросили, не привезли ли они книги Сагабаляна, чем вызвали немалое удивление наших издательских джигитов, просто обескуражили их: далеко не каждый армянский писатель удостаивался чести быть настолько известным за пределами страны. Короче, критикующим мои публикации следовало бы помолчать. Единственным их аргументом оставалось то, что я не состою в Союзе писателей, а новый главный редактор сам не раз заявлял, что журнал печатает только членов Союза (чтобы избежать притока графоманов). На что Карен отвечал в своей обычной манере: «Да, печатаем членов Союза писателей, а еще то, что мне лично нравится». А когда я собрал свою первую книгу (в Союз писателей принимали только при наличии книги), сборник рассказов «За горизонтом», Карен посоветовал мне перевести ее на армянский, потому как если книга выйдет на русском, на нее непременно покатят бочку, и тогда не видать мне Союза писателей. Я последовал его совету и перевел рассказы, кстати, не без его помощи. В Союз писателей меня приняли в 1984 году. К тому времени я уже не работал в «Литературной Армении», а учился на Высших курсах сценаристов и режиссеров при Госкино СССР и жил в Москве в общежитии ВГИКа на улице Бориса Галушкина.

— Выбор сценарной деятельности происходил как последовательный ход развития писательской карьеры или что-то вас толкнуло на этот шаг? По этому пути шли многие мои знакомые писатели в Армении, в частности, Ваграм Мартиросян

— Джигарханян не раз рассказывал, как мама таскала его с детства в театр, отчего он полюбил сцену. Ну, а моя мама не любила театр, но обожала кинематограф, и мы с ней часто ходили

в ереванские кинотеатры, а больше всего — в кинотеатр Дома офицеров, что находился рядом с домом. Там были летний и зимний залы. В старших классах я бегал в кинотеатр «Москва», не пропуская ни одного нового фильма. Были еще кинотеатры «Наири», «Комитас», «Пионер», «Ереван», клуб КГБ, где постоянно проводились очень популярные кинолектории по зарубежному кино… Да что я вам рассказываю, не хуже меня знаете. С первого курса активно писал в республиканскую газету «Фильм» и в журнал «Экран», сообщал о новых фильмах, о кинофестивалях, писал репортажи с московского кинофестиваля, делал интервью. А когда в Ереване в 1978 году прошел всесоюзный кинофестиваль, был одним из выпускающих редакторов «Вестника фестиваля». Помню, сделал для «Вестника интервью с Мгером Мкртчяном, Светланой Светличной (с которой мы впоследствии подружились) и с Дилором Камбаровой… кто-то был еще… Позже были Генрих Малян, Олег Видов, Лена Коренева, Маргарита Терехова, Леонид Броневой, Георгий Вицин, Джейн Фонда, Жорж Лотнер… В общем, много, наберется не меньше трех сотен интервью с актерами, актрисами, режиссерами, теледеятелями. Много позже на факультетах журналистики в Москве и Ереване я преподавал предмет под названием «Введение в интервью».

К 1982 году я сильно устал от редакционной работы, от бесконечных стопок рукописей, которые надо было читать и править, от потока авторов, от тяжелой, прокуренной атмосферы, от немытых кофейных чашек и постоянных интриг. Незадолго до того журнал поместил три моих маленьких рассказа, по тем временам необычных и чуточку хулиганских. Республиканская газета «Коммунист» разразилась негодующей статьей, мол, как можно такое печатать, поднялся невообразимый шум, меня вызвал председатель Союза писателей, человек либеральный и снисходительный, но дело дошло до ЦК КП Армении, главреда пригласили на ковер. Ситуацию спасла газета «Правда», та самая, что была учреждена Лениным: как раз в те дни вышла там статья о советской фантастике, и я был упомянут в числе подающих надежды авторов. В качестве бонуса вышел аккурат в те же дни мой рассказ в журнале «Литературная учеба», основанном еще Максимом Горьким. Буря, конечно, мгновенно улеглась, — что такое «Коммунист» супротив «Правды», — но неприятный осадок у меня лично остался. Тут-то я обнаружил объявление об

очередном приеме на Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссеров в Москве, и решил, что это судьба. Послал туда те рассказы, которые разругал принципиальный «Коммунист», меня вызвали на экзамены, и я полетел в Москву.

— До какой степени Москва оказалась более подходящей вам территорией, чем Ереван?

— Это было для того времени одно из самых элитных учебных заведений в стране, а «Голос Америки» называл его самым диссидентским в СССР. Принимали туда слушателей с высшим образованием, и платили стипендию — сейчас в это трудно поверить — 120 рублей в месяц. Нам читали лекции выдающиеся люди — Натан Эйдельман, Леонид Трауберг, Лев Гумилев, Александр Васильев, Александр Митта, Сергей Соловьев, Паола Волкова, Глеб Панфилов, Кирилл Разлогов и многие другие. Курсы славились своими кинопросмотрами, которых не было даже во ВГИКе. Нам показывали работы практически всех крупных кинорежиссеров XX века, разумеется, те, что не шли в советском прокате и без всяких купюр. Мы считали себя «белой костью». А моим мастером (как выяснилось потом, он сам меня выбрал в первые же дни) стал один из лучших кинодраматургов страны, человек удивительной биографии и жизнерадостного характера Валерий Семенович Фрид. В 1982 году его постоянный соавтор Юлий Дунский покончил с собой, Фрид стал преподавать. Нас было двое в его мастерской — я и юкагирский драматург Гена Дьячков, старше меня на несколько лет. Через год Гена покончил с собой, и я остался у Фрида один. С Фридом повезло так же, как до того с Кареном Симоняном…

— Я хорошо знаком с Тавросом Даштенцем, Ара Вагуни приходился мне родственником. По моим представлениям киностудия «Арменфильм» достаточно сложная территория для свободного творчества. Так ли это?

— Сложная — мягко сказано. Высшие курсы я закончил с отличием, мой дипломный сценарий полнометражного фильма послали на Арменфильм с рекомендацией Госкино. Это была притча о бродячем цирке. Однако на «Арменфильме» сценарий зарубили, аргументируя тем, что тема не армянская и цирк, видите ли, не армянское искусство. Оно вообще-то интернациональное искусство, возражал я. Короче, меня местные кинематографисты категорически не принимали, и я долго не мог понять, в чем причина. А причина была не только и не столько в личной неприязни, сколько в достаточно про-

стой и даже банальной штуке — в закрытой профессиональной и финансовой, своего рода мафиозной спайке. Я в свои 33 года был достаточно высокомерен, но и несколько наивен и понятия не имел, что в этой, казалось бы, богемной сфере принято делится с руководством гонорарами. Через пару лет моему сокурснику, талантливому режиссеру-мультипликатору Саше Андраникяну (он был сыном Степана Андраникяна, художника-постановщика фильма «Цвет граната») с трудом удалось пробить мой сценарий мультфильма «И каждый вечер», чуть позже фильм получил Гран-при на Всесоюзном кинофестивале, потом я сделал с друзьями еще несколько мультфильмов в Ереване и Москве. Два полнометражных фильма, над которыми работал с режиссером Георгием Гавриловым, в конце 1980-х – начале 1990-х, были оплачены, но, к сожалению, так и не были реализованы.

В общем, не могу похвастаться большими достижениями в сценарном деле. Пара короткометражных лент, пара документальных… К концу 1990-х я уже и не пытался сделать что-то серьезное в кино. Кого-то подправлял, кого-то дорабатывал либо за гонорары, либо по дружбе, но целиком переключился на литературу и журналистику. Больше на журналистику, потому что тут предполагалась твердая и стабильная оплата, а я в те годы снимал квартиру в Москве да помогал детям в Ереване. В начале девяностых основал журнал «Комильфо», потом был заместителем главного реактора журнала «Столичный север», потом еще и еще где-то. Жизнь была неспокойная: каждые два-три года переходил с места на место, параллельно писал, кажется, для всех изданий Москвы.

— Расскажите о своих взаимоотношениях с Арменом Джигарханяном.

— С Арменом Борисовичем Джигарханяном я сделал 10 или 11 интервью, начиная с 80-х, когда впервые с ним пообщался в Москве. Мы как-то быстро с ним… хотел сказать подружились, но это не так. У меня со временем сложилось впечатление, что он ни с кем особо и не дружил. Да и времени на дружбу у него никогда не было. В мире кино и не принято дружить так, как мы себе это представляем, сплошные мимолетные встречи, ничего не значащие объятия и поцелуи в перерывах между проектами. Просто с кем-то общаешься формально, забывая о нем через полчаса, а с кем-то с удовольствием. В случае с Джигарханяном мне всегда казалось, что он мог спокойно обойтись без любого из окружавших

его людей, если это не касалось работы, театра, съемок. Не считая жены, конечно. Я говорю о Татьяне Власовой, с которой у нас в то время сложились прекрасные отношения. Вот разве что кинорежиссер Нерсес Оганесян мог считать себя его настоящим другом. Были и другие, но об их дружбе с Нерсесом я знаю хорошо, Нерсес рассказывал, а несколько раз мы встречались втроем — я, Нерсес и Армен Борисович. Но опять же, кто больше отдавал себя кому — вопрос. С Нерсесом в последние пять лет его жизни мы очень близко сошлись. Вот кто умел открыто и искренне проявить сочувствие, сопричастность. Был период, когда мы звонили друг другу каждый день. Он не пропускал ни одной моей публикации и не ленился потом делиться впечатлениями о прочитанном. Однажды мы сидели с ним в кафе, я подмигнул красивой девушке за соседним столиком и сказал ей что-то смешное. Она рассмеялась, Нерсес тоже рассмеялся, потом говорит: «Теперь мне ясно, за что тебя Армен любит». — «А я и не знал, что он меня любит». — «Любит, любит», — подтвердил он. Не знаю, был ли он прав, да это и не так важно. Армен Борисович испытывал ко мне симпатию, и этого было вполне достаточно. В начале девяностых, когда я уже постоянно жил в Москве, я не раз бывал у него с Татьяной Сергеевной на Арбате. Однажды мы сидели с ним вдвоем, и он размышлял о старости. Такой был долгий монолог, когда с удовольствием и не перебивая слушаешь человека и слушать можешь сколько угодно. Он говорил о старости, говорил, что потенция сексуальная и творческая совершенно взаимосвязаны, приводил примеры, цитаты. Этот разговор мне сильно понравился и, придя домой, я передал его бумаге, вернее, компьютеру, и вскоре напечатал в «Вечерней Москве», не предупредив Джигарханяна. Да он никогда и не требовал показать текст заранее, но тут даже не знал, что его откровения превратили в интервью. Позвонил и сказал, что ем у передали, будто я что-то интимное от его имени написал. Не сомневаюсь, что сказали ему доброжелатели-армяне. Ничего крамольного, заверил я и принес ему газету. Он прочитал, ему понравилось, и на этом конфликт был исчерпан. Кстати, еще один его монолог я опубликовал в «Вечерке», и это был лучший материал то ли номера, то ли месяца. Помню, его вывесили на стене в редакции. Я смотрел все спектакли театра «Д», так он вначале назывался — первое время на «Спортивной», потом, когда это помещение стало филиалом,

а главную сцену перенесли к «Университету», то и там не пропускал ни одной премьеры. Писал о постановках театра в «Вечерней Москве» и в других изданиях, в том числе армянских.

Помню самую первую нашу встречу. Я позвонил ему, потом мы встретились, он спросил, есть и у меня время и, услышав утвердительный ответ, сказал: «Поехали!» Я сел в его Волгу, и мы катались по Москве весь день — во ВГИК, где он преподавал, на съемочную площадку, где шла работа над комедией «Раз на раз не приходится», в театр Маяковского… Я провел был с ним до позднего вечера и, конечно, считал это везением. О чем написал большой репортаж. Его напечатали в журнале «Арвест» и еще где-то…

Он армянин, то есть внутренне стопроцентный армянин, однако полностью слившийся с русской культурой и в этом смысле несколько абстрагировавшийся от своих этнических корней, любящий родной город, болеющий за своих, но не во всем и не всегда согласный с хором соотечественников. А кто сказал, что с ними непременно надо быть всегда согласным? Мы с ним давно не виделись. С тех пор, как он озвучил мультфильм по моего сценарию «Фантомагия»… Нет, виделись еще. Последняя встреча состоялась лет пять-шесть назад, на какой-то презентации в московском кинотеатре «Иллюзион». Был там и Нерсес — собственно, он нас с моей Татьяной и пригласил. Появился Джигарханян с молодой супругой, в окружении преданных фанатов. Тусовка была в основном армянская, все радовались тому, что у Армена Борисовича появилась преданная, сдувающая с него пылинки супруга. «Пойдем, — сказал Нерсес, — познакомлю с ней, она так трепетно за Арменом ухаживает…» Я пошел было, но на полпути вгляделся в эту широколобую диву и застыл. «Что-то не хочется», — говорю. Он не понял, отчего отказываюсь от знакомства, да я и сам толком не понимал, но что-то в ней мне показалось несимпатичным и неестественным, что-то неуловимое, необъяснимое… Еще через час, когда все сидели за столами, Джигарханян заметил меня, помахал рукой. Я подошел, мы поговорили о его театре, о новом спектакле, он настаивал, чтобы я пришел на премьеру, и мы расстались. И все. Дальше произошли известные всем истории, его окружили плотным кольцом разномасштабные дамы и господа, и во всем этом участвовать уже не хотелось. К тому же мой дорогой Нерсес Гедеонович Оганесян скончался. За полгода до смерти он прочитал мой рассказ «Кару-

сель» и очень сокрушался, что постарел, здоровье не то и не сможет сделать из этого полнометражный фильм. То была не фантастика, а любовная история, фантастику и мистику он не особенно жаловал. Говорил, что у меня истории из собственной жизни гораздо лучше получаются.

— При такой широкой деятельности, как у вас: писателя, сценариста, журналиста и преподавателя, имеются ли предпочтения?

Я уже сказал, что мне везло с яркими, умными, талантливыми людьми из мира кино, из мира журналистики и из мира литературы. Я всегда советовал своим студентам: живя в другой стране, среди другого народа, не сосредотачивайтесь на своей диаспоре, не жмитесь друг к другу, как овцы в стойле, перестаньте рассказывать направо и налево, как вас обидели, а старайтесь сделать что-то, вписаться в новый мир, в новое общество, в новую культуру. Потому что нет чужой культуры, есть культура вообще, если она о человеке. Вот после того, как вы добьетесь признания, можете рассказывать, о чем угодно, вас услышат. Кем был бы Шарль Азнауар, если бы варился исключительно в армянской диаспоре Франции? Что касается моей жизни в Москве, то трудно одновременно быть по трем мишеням, а в моем случае именно так и было. И во всех трех я, мне кажется, очень неплохо разбирался. Журналистика была не просто средством заработка, я получал от нее удовольствие. Дело в том, что с самого начала я сказал себе, что буду писать только о культуре — кино, театр, музыка, литература, живопись — и ни в коем случае и ни разу даже близко не подойду к политике, к функционерам, чиновникам, к передовикам производства, вождям и партийным деятелям. Хотя практичные люди поступали как раз наоборот. Не потому, что я был идеалистом, нет, скорее эгоистом — хотел делать то, что приятно, что не ломает, не напрягает, не вызывает тошноту.

Еще в советские годы Карен Симонян предлагал и даже настаивал, чтобы я написал заявление в партию (в Союзе писателей годами стояли в очереди за партбилетом), а я каждый раз под разными предлогами отказывался. Дед, тот суровый, с трудом смирившийся с браком любимой дочери, за рюмкой водки очень ярко рассказывал мне о Колыме, где отсидел несколько лет. Не говоря уже о массе самиздатовской литературы, которую я читал. В 16 лет привез из Москвы, подаренную друзьями из журнала «Пионер»

запрещенную повесть Михаила Булгакова «Собачье сердце», самодельное издание. Представьте, в 67-ом году! Однажды, то было уже в конце семидесятых, Карен дал мне задание взять интервью у заведующего отделом культуры ЦК КП Армении. Я в тот же день поехал домой и прикинулся больным. Дождался, пока в ЦК пошлют кого-нибудь другого. Дня через три, когда я пришел на работу, Карен говорит мне: «Думаешь, я не понял, отчего ты вдруг «заболел»? Если бы я бросил клич по Еревану, кто первый из журналистов возьмет у товарища из ЦК интервью, мы в тот же миг стали бы свидетелями массового забега в трусах по проспекту Баграмяна. А ты дурака валяешь, целку из себя строишь».

Сам он «целку» из себя не строил, играл по правилам времени, хотя и никого не подставлял, и, надо отдать ему должное, терпимо относился к моим чудачествам, коих хватало. То есть он симпатизировал моей позиции, моему поведению, и не скрывал этого, но себе того же, по крайней мере открыто, позволить не мог, ибо мгновенно лишился бы положения и места, на которое кинулась бы стая менее достойных и менее нравственных людей (они-то меня точно не стали бы печатать). После того, как я ушел из журнала, мы с ним почти не общались. Учась в Москве, узнал, что сам он тоже ушел из «Литературной Армении». Потом он написал предисловие к моей книге «Самый красивый в мире динозавр» (1990), перешел на работу в Комитет по связи с зарубежными армянами (организация полугэбешная), потом активно включился в Карабахское движение, возглавлял марш «зеленых», потом стал министром печати в новой, так сказать, независимой Армении… К тому времени я жил в Ереване, выпускал газету, но мы с ним не созванивались и не встречались. Дело в том, что в начале девяностых был издан приказ (то ли президент это решил, то ли министр, а скорее, они оба) не издавать книги на русском языке, и сказать, что меня это возмутило, — ничего не сказать. Гранки моего сборника «Моя машина времени», выхода которого я два года ждал, за несколько дней до выпуска тиража рассыпали прямо в типографии. Самодовольно разлегшийся в кресле директор типографии не без удовольствия заявил мне, что книги на русском теперь запрещены. Вот так! Хорошо, что у меня тот момент не было при себе пистолета. Но опять же моя наивность… Как мне потом объяснили «бывалые» соотечественники, надо было просто «дать в лапу», и тогда книга

была бы издана, а директор соврал бы, что выпустил ее до приказа о запрете. Я даже не захотел звонить Карену. В общем, в 1992-ом, в сентябре, я уехал в Москву, унося с собой абсолютное неприятие всего, что происходило вокруг, непримиримый с коллегами, с соседями, с городом и даже с собственной женой. Уехал с подругой, с которой предстояло испытать немало приключений. Москва девяностых — это уже другая еще более безумная история, которую я когда-нибудь и, наверное, скоро обязательно расскажу.

Через несколько лет Карен перебрался жить в Париж. Мы с ним уже в две тысячи десятых не раз встречались в Париже, вели долгие беседы, гуляли по набережной Сены, просиживали в уютных кафе в Латинском квартале, созванивались, часами говорили по скайпу, в общем, снова сблизились так, как не сближались до этого. Он изменился, стал другим человеком, куда более адекватным, мудрым, с широкими взглядами на вещи, словно освободил то свое «я», которые в прежние времена приходилось держать взаперти, выпуская лишь на короткие прогулки. А года четыре назад, незадолго до смерти, он издал в Париже на армянском сборник рассказов писателей мира, там были его переводы Бредбери, Стейнбека, Абе Кобо, Агаты Кристи, Маркеса, Сименона… Там были также два моих рассказа. Скончался в возрасте 82 лет, прожив в полюбившемся Париже почти четверть века, и был, я думаю, вполне счастлив в окружении семьи. Перч Зейтунцян, прекрасный писатель, драматург, его ближайший друг с юности и классик уже при жизни, умер в Ереване годом раньше. А в прошлом году мы с моим другом, известным астрофизиком Айком Арутюняном, руководителем Бюраканской обсерватории, собрали большой сборник армянской фантастики на русском языке, посвященный памяти Карена Симоняна и Перча Зейтунцяна. Называется книга «Нерсес Мажан и другие», издана в Ереване в 2019-ом. Там есть и наши рассказы, и мои большие, откровенные интервью с Кареном и Перчем.

— Как сложились ваши отношения с Михаилом Веллером с тех пор, как он уехал из Армении?

— В Армении он был пару недель. Позже на армянском издали его книгу «Хочу быть дворником» и, кажется, это была его первая книга на иностранном языке. Меня он однажды пригласил на свою радиопередачу «Поговорим с Веллером» на радио «Россия». Я пошел туда, уверенный, что будем говорить о литературе, о фантастике, о прежних и новых культурных ценностях. До того

я с ним очень долго не виделся, с семидесятых-восьмидесятых, с тех времен, когда мы сильно сблизились: когда он приезжал в Ереван, а я ездил к нему в Таллин… Нет, вспомнил: в конце девяностых все же раз увиделись. Он к тому времени был уже чрезвычайно популярен, издавал книгу за книгой, часто приезжал из Таллина в Москву, и я сделал с ним интервью для 64-полосной газеты «Роман-таблоид», главным редактором которой был. Потом мы гуляли с ним по вечерней Москве, как когда-то по Еревану и Таллину, рассказывая друг другу собственные сюжеты. Затем был десятилетний перерыв, и вот эта радиопередача, где он стал задавать мне вопросы политического характера, чего я никак не ожидал, не зная о его новых интересах, с моими не совпадающих. Когда я после передачи поделился с ним своим удивлением, он сказал: «Какая литература, о чем ты говоришь, не до литературы теперь, когда такое творится!..» Ну да, творится уже тридцать лет, и не видать этому конца. Это похоже на футбол: то одна команда побеждает, то другая, то в эти ворота мяч забивают, то в те, зарабатывают ребята, грызутся, мирятся, но эта бестолковая беготня вызывает у зрителей почему-то бурю эмоций; каждый раз надо вскакивать, неистово кричать и размахивать руками, будто сам миллион в лотерею выиграл. Комментаторы ладно, им за это платят, а футбольных болельщиков никогда не понимал, включая, кстати, собственного сына, человека весьма неглупого.

— Есть ли у вас хобби и хватает ли времени увлекаться им?

— Мне кажется, хобби может иметь чиновник, инженер, врач, электрик, бизнесмен, водитель, когда вечерами или в выходные человеку нечем заняться. Хотя хобби сегодня у всех похожее — уткнуться в компьютер. Ну а хобби творческого человека — это, как правило, само творчество, та или иная его форма. Агаси Айвазян всю жизнь писал книги, потом сценарии, потом сам снимал кино как режиссер, потом увлекся живописью, писал картины, и вряд ли его после этого тянуло бы собирать марки или спичечные этикетки. Мы живем сегодня насыщенной, калейдоскопичной жизнью, даже если просто валяемся со смартфоном на диване. Хотя, скажем, сорок лет назад хобби было у многих. Юлий Дунский коллекционировал старинное оружие, Валерий Фрид — колокольчики, мой покойный друг, критик и искусствовед Евгений Сергеев — старинные лубки, а Ваш покорный слуга имел дома хорошую подборку журналов «Плейбой», «Пентхауз», фотожурналов и эротических

календарей, если это можно назвать хобби, сам фотографировал в жанре «ню», а более всего любил фотографироваться одетым на фоне неодетых девушек. Если заглянете в энциклопедию фантастики «От А до Я», то узнаете, что я один из первых, кто внес в пуританский жанр фантастики элементы эротики. Речь о романе «Космический Декамерон», вышедшем в Москве в 1996-ом. Были в моей журналисткой практике разные периоды, и один такой период посвящен ночной жизни Москвы, тоже хобби, вылившееся в очерки и репортажи, сопровождавшееся фотоиллюстрациями и, разумеется, гонорарами. Мне сотрудники редакций говорили: трудно представить, что интервью с режиссерами, актерами, писателями, обзоры книг, фильмов, спектаклей, эссе о литературе, социальных и общественных проблемах и вместе с тем эти репортажи из злачных мест, откровения проституток, стриптизерш и наркоманов, — что все это сделано одним и тем же автором.

— *Что собой представляет международная премия журналистов* «Золотой глагол»*, которой вы удостоились?*

— Мой давний друг и сокурсник Григорий Анисонян вот уже больше двадцати лет издает в Москве российско-армянскую газету «Ноев ковчег». В самом начале газета мало кому была известна, сейчас ее читают полмиллиона армян в СНГ и за его пределами. Он-то и вовлек меня в свое издание. Я стал писать для газеты вначале без энтузиазма, почти нехотя, только потому что он звонил и напоминал, а со временем втянулся. Видел национальные проблемы, на которые другие авторы либо не обращают внимания, либо видят в другом свете, а если и пишут, то каким-то сухим языком и слишком серьезно (армяне обожают выглядеть серьезными, считая, что это и есть признак ума), в каком-то среднестатистическим журналистском стиле — в общем, все в пределах дозволенного, без особого куража. Я же писал в своем стиле, как обычно делал это и в других изданиях, сам называю эту форму «писательской журналистикой». Пытался студентов научить этому, кого-то научил. Среди прочих материалов в «Ноевом ковчеге» напечатал ряд очерков: «Справочник гастарбайтера», «Правила эмигранта», «Интеллигент — имя прилагательное», «Краткий устав патриота» и другие. Вот за них, а прежде всего за «Справочник гастарбайтера» я и получил «Золотой глагол», международную премию Медиа-Союза, учрежденную для журналистов, пишущих или вещающих о России. Лауреатами в раз-

ные годы становились российские и зарубежные телерадиовещательные компании, редакции изданий, в виде исключения отдельные авторы. Я и стал этим исключением. О премии узнал из интернета, меня не было в Москве, а получил ее из рук в руки Гриша Анисонян.

— Всегда интересно слушать автора о процессах создания своих собственных произведений, ведь в каждом произведении множество нюансов, о которых имеют сведения только они. Расскажите о своих книгах.

— 1990-е годы принято ругать, и есть за что, но творческой свободы тогда было побольше. Не наступили еще грядущие строгости и поиски врага. Когда меня пригласили в газету «Роман Таблоид», представляющей собой всего шестнадцать скучных, серых страниц, я взялся за дело с условием, что собираю газету по своему вкусу и со своей командой без вмешательства со стороны. Через полгода она стала цветной 32-полосной, а потом и 64-полосной, распространялась в творческих союзах на кинофестивалях и книжных ярмарках. Издатель, сам, между прочим, журналист, ни во что не вмешивался. Параллельно я печатался во всевозможных изданиях, от «Домашнего чтения», «Мира звезд» и «Обывателя», до «Вечерки», «Московской правды» и «Ступеней оракула». Так продолжалось до 2005-го или 2007-го года, и хоть мне и говорили, что моя проза «внеформатная и внежанровая», но все же печатали там и сям. Труднее приходилось с издательствами. Даже медаль Союза писателей получил — за то ли беззаветное, то ли за бескорыстное служение отечественной литературе. В 2004-ом в АСТ вышла книга «Тень отца Гамлета», были очень неплохие отзывы в прессе, в Интернете, по радио «Эхо Москвы, «Свобода», «Резонанс». Перкрасная рецензия в «Московской правде» Т. Сергеевой. Все это несмотря на то, что на рекламу издательство поскупилось. Книга представляла собой мистику вперемешку с фантастикой. Действие происходит то на другой планете, то на том свете, то в раю, то в аду, то в пространстве Шекспира… Я постоянно экспериментировал с жанрами, смешивая их и переплетая, перескакивая с мистики на реализм и обратно. На следующий год я принес в АСТ роман «Троянский конюх», редактору он понравился, тетка умная, с готовностью стала с ним работать. И вдруг через месяц — тишина… Никто ничего сказать не может. Редакторский процесс остановился. Оно, конечно, роман необычный, провокационный, игривый, ироничный, но не настолько же страшный и неприемле-

мый. Все только руками разводили — в одном издательстве, в другом, то в третьем… В девяностые или в самом начале двухтысячных он, скорее всего, был бы напечатан. Полагаю, наступили другие времена.

— Есть ли мессидж, который, вы бы хотели донести до человеческого сознания?

— Как-то со скуки решил сосчитать, сколько у меня было публикаций в прессе, включая журналистику и прозу — в журналах и газетах, альманахах, начиная с семидесятых — что-то около двух тысяч в ста изданиях. И вот на чем я себя поймал недавно. Нет у меня мессиджа к читателю, тем более, к человечеству, нет по этому поводу конкретной задачи, цели, идеи или учения. Я уверен, что людей ничему никогда не научишь. Говорят, вот пройдет эта пандемия, люди задумаются, станут добрее, лучше, станут относится друг к другу и жить по-другому, и мир в целом изменится. Для кого-то — да. Что-то в мире, и правда, изменится, и это будет касаться технологий, образа жизни и каких-то групп или кланов, но суть человека останется та же. Что изменилось после Потопа, ниспосланного Создателем для очищения людей от грехов, и разве потомки Ноя после этого стали добрыми, белыми и пушистыми?.. У меня на сей счет есть маленькая повесть под называнием «Ной», я ее люблю, почитайте.

В конечно счете я просто рассказываю истории, и это для меня лучшая забава в жизни. Рассказываю, не переставая, на бумаге или в уме, про себя. Иногда записывая вкратце в записную книжку. Когда не лень. Да, я забавляю сам себя, придумывая закольцованные и парадоксальные сюжеты. Или просто делясь на бумаге наблюдениями. Все еще работает фантазия, не так активно, как прежде, но работает. Мне еще Валерий Семенович Фрид говорил, что сюжеты и перипетии — моя сильная сторона, что в Голливуде, например, мне цены бы не было, потому что там идеи и сюжеты — отдельная и ценная епархия. А вообще, я не раз видел зарубежные фильмы, где в основе лежали придуманные мной задолго до того сюжеты. Нет, не украли, скажем, они гуляют по воздуху, как вирус, и проникают в творческие головы очень выборочно; просто там у них была возможность их реализовать, а я, застрявший между Ереваном и Москвой, такой возможности не имел. Я еще на Высших курсах придумывал их десятками и раздаривал режиссерам,

которым вечно не хватает идей, за что Фрид делал мне замечание — не ленись, пиши сценарии сам.

— Ваш излюбленный жанр — фантастика. Но каждая фантастика становится реальностью. Какая фантастика может родиться сегодня, основанная на сегодняшние, почти апокалиптические события?

— Фантастика была для меня прекрасным трамплином в мир воображения. Это не взгляд в будущее, как многие полагают, — каким, дескать, оно будет. Боюсь вызвать гнев романтиков, но будущее меня мало трогает, оно всегда хуже прошлого и настоящего хотя бы потому, что прошлое прожито и уже безопасно, а настоящее вот оно, означает, что ты жив, дышишь, улыбаешься, любишь, ненавидишь и не знаешь, что будет с тобой в следующую минуту, в следующее мгновенье. Фантаст не дельфийский оракул; гиперболизируя настоящее, он создает ощущение, будто говорит о будущем, иногда даже предугадывает его, но все его истории — это лишь логическое развитие настоящего, его болезненное, патологическое укрупнение, на самом деле перед нами всегда только настоящее вкупе с беспокойной натурой рассказчика. Если кто-то скажет «это обо мне» или «и я так думаю» или «надо же!» — значит, все в порядке, стрела попала в цель. Она не обязана поражать любые простые и легкодоступные цели, находящиеся в двух шагах от тебя, вот в чем проблема сегодняшней литературы, искусства, вот в чем большой минус издательской политики. Они прежде всего торговцы, купцы и рассчитывают либо на популярность автора, то есть на рекламу, либо на среднестатистического в меру образованного, в меру требовательного и легко усваивающего продукт читателя. А кто у нас среднестатистический, в меру образованный, в меру требовательный и легко усваивающий читатель? Правильно, женщина. Кому пристало говорить с ней по душам? Прежде всего женщине же. Или мужчине, который говорит, как женщина, думает, как женщина, радуется и переживает и в общем, видит мир как женщина. Мир все больше и больше обретает женские черты. Женщины все больше, все активнее занимаются литературой и искусством, на книжных полках — это бросается в глаза — они постепенно вытесняют мужчин. Ничего в этом катастрофического не вижу, просто появился новый формат в режиме «лайт», но поскольку книга сегодня такой же товар, как колготки, то процесс

обретает всеобщий однообразный, конвейерный характер, и первенство теперь не за штучным товаром или ручным изделием, а за доходным проектом и автором как частью, винтиком этого проекта. Так везде; везде непросто заявить о себе, но у нас, как всегда, плюс самодурство, «своя рука владыка», вкусовщина, неприятие нового и непривычного, плюс вечная нищета. К этому примешивается и определенная несвобода, самоцензура, необходимость лавировать, кому-то или чему-то угождать, так что говорить о чистом творчестве и творческом воодушевлении в этих условиях приходится с массой оговорок.

— Над чем вы работаете сегодня?

— Вот и славно, думаю я, что в свое время выбрал три мишени. Не в одну, так в другую можно целиться… Прибавилась и четвертая: я стал преподавать. Затем пятая — стал писать пьесы. Недавно закончил одну — о Робинзоне Крузо, который устал от Лондона, от суетного и бестолкового города и решил вернуться на свой остров, взяв с собой жену и оставив Пятницу управляющим делами. И что из этого вышло… Пьеса называется «Банановая роща», ассоциации с «Вишневым садом» Чехова. Она есть в Сети. Пишу новую, называется «Жена Бога». Просто представил себе, что Бог был женат… Опять же, что из этого вышло… Продолжаю писать рассказы, пристроить в периодику пока что смогу. Хотел бы издать сборник очерков и эссе. Один был издан в Москве в 2011 году, назывался «В поисках Эдема» — нашелся спонсор, который собирался оплатить еще и мой трехтомник. Но бизнес его рухнул и трехтомник так и остался висеть в воздухе. За собственный счет пока не печатался, считаю это зазорным, увы, старая школа. Слишком сильно и даже болезненно надо желать увидеть свою книгу, чтобы вложить в нее деньги без всякой отдачи. Вообще, людям моего поколения, которые были членами Союза писателей, работали в прессе, печатались, имели успех, имя, короче говоря, давно состоялись как профессионалы и продолжают ими оставаться, им труднее всего. Они тяжеловесы, их ни издатели, ни продюсеры не привечают, с ними нелегко договориться, им трудно советовать, их хлопотно ломать и подводить под нужные клише и стандарты. Гораздо легче работать с молодыми или полупрофессионалами, или женщинами, для которых издать книгу или написать сценарий, не важно какой, не важно, о чем и для кого — цель. Есть у меня друзья, которые раньше активно издавались, были на

виду, а теперь не желают суетиться, просить, предлагать, обивать пороги, тратить нервы. Им по 70 лет, чуть больше, чуть меньше, они живут и радуются жизни, солнцу, небу, горам, лесам, морю и вольному ветру. Что может быть лучше этого?

Арутюн Зулумян
Зинаида Берандр

ЧУДЕСА МИРА БОТАНИКИ

Цветы — самое лучшее из всего,
что Господь создал,
но забыл наделить душой.
Генри Уорд Бичер

Фотографа Елену Кондратьеву в Петербурге хорошо знают, впрочем, не только в Петербурге, но и за его пределами. Ведь она участница многих фотовыставок не только в родном городе, но и в Москве, Зеленогорске, Великом Новгороде, Тбилиси и Ереване. Обладая подвижным характером и обостренным чутьем ко всему прекрасному, она фигурирует на многочисленных выставках, не переставая удивлять зрителей завораживающими фотоработами. Ее работы неоднократно выбирались для афиш коллективных выставок. Елена Кондратьева (aka Modelena) является членом Санкт-Петербургского Творческого Союза Художников России (IFA). Но первоначально у нее была другая профессия — она была физиком…

— Вы родились в Петербурге?

— Я родилась в Ленинграде. Живу в Петербурге.

— Каким образом ваш первоначальный выбор пал на Политехнический институт?

— Просто, политехнический институт оказался совсем под боком, рядом с нашим домом. Я ужасно не люблю тратить время на транспорт и другие формы передвижения, и предпочитаю ходить пешком. Но если серьезно, то в то время даже намека не было об интернете и каких-либо других средствах связи как мобильные телефоны, и эта проблема для меня всегда была одной из самых насущных. Для меня всегда важно поддерживать контакт с теми, кто мне дорог и интересен. Я не из тех людей, которые могут долго сидеть дома и выбор факультета радиофизики был обусловлен моим интересом к вопросам коммуникации. Одна из моих работ на выпускном курсе касалась световолоконной оптики. На тот момент это считалось одной из передовых технологий передачи связи на расстоянии. По своему диплому я инженер-физик в области диэлектриков и полупроводников. А полупроводники — это приемни-

ки, и это опять-таки вопрос обеспечения связи. В то время это были одни из самых передовых бытовых приборов. Я, будучи жутким меломаном, не расставалась со своим VEF 12 на полупроводниках. В те времена, долго слушать музыку по радиоточке было невозможно, а тем более, ту музыку, которая особенно меня интересовала.

После окончания обучения нас, молодых специалистов, стали распределять по разным предприятиям, и я, таким образом, попала на завод «Светлана». В те годы это было мощное предприятие, где выпускали уникальные радиолампы. Но в пресловутые 90-е, когда вся страна стала разваливаться, моя инженерская карьера тоже рухнула. Мне стало невыносимо 8 часов в день проводить на работе, которую я не любила, где не было никакой возможности проявить собственную индивидуальность, и я сменила место работы. Был период, когда я даже стала работать на двух работах, работая иной раз даже в выходные.

— Какие другие увлечения у вас были?

— Я всю жизнь была и остаюсь меломаном. Я не просто слушала, но собирала и продолжаю собирать записи любимых музыкальных исполнителей. У меня просто менялись носители, где вся музыка накапливалась. Сначала, это были массивные катушки от магнитофона «Днепр 11» весом до 23 кг. Он достался мне от родителей, вместе с которым они путешествовали от Прибалтики до Камчатки, и потом перешел ко мне, за ним последовал магнитофон «Маяк 205», далее «Астра», после этого был проигрыватель «Мелодия 103», кассетники, и уже только в конце CD плееры и другие цифровые носители. Но я всегда хотела, чтобы моя любимая музыка была при мне. Я выискивала и находила все исполнения, которые меня волновали.

Я также являюсь киноманом. В те времена увидеть хороший фильм было довольно сложно, особенно если это была новая кинокартина, идущая на большом экране. Но я очень старалась не упустить ни одного фильма. Например, мне удавалось увидеть фильмы на проходящем Московском международном кинофестивале. На премьере фильма Александра Сокурова «Одинокий голос человека» в Ленинграде меня в толчее за билетами даже чуть было не задавили. Как-то я познакомилась с таким кинокритиком итальянского кинематографа, как Георгий Богемский. Я рассказала ему, что приехала в Москву ради нового фильма, где играет Адри-

ано Челентано, и что я, специально ради того, чтобы понимать его песни выучила итальянский язык. Я стала даже напевать их Богемскому. Это настолько впечатлило именитого кинематографиста, что тот в журнале «Искусство кино» в своей статье об итальянском кино, упомянул мое имя. Потом, спустя годы, в Ленинграде появились кинотеатры: «Кинематограф» в ДК им Кирова, и кинотеатр «Спартак» на Салтыкова-Щедрина. Только в этих местах с огромным трудом можно было посмотреть шедевры Андрея Тарковского, Федерико Феллини, Пьетро Джерми, Лукино Висконти, Витторио де Сика, Боба Фосса и других.

— В какой момент в вашей жизни появилась фотография?

— В детские годы у нас дома имелись несколько фотоаппаратов: два «Зенита Е» с «Индустаром» и «Гелиосом», «Киев», «Зоркий», «ФЕД». Спасибо моим родителям, что они с детских лет регулярно меня фотографировали. У нас по сей день сохранились семейные альбомы, которые с годами обретают все большую ценность. Уже в детские годы, среди всех имеющихся дома фотоаппаратов я выбрала аппарат «Зенит Е» и он стал моим вечным спутником повсюду, куда я ходила, я стала всюду брать его с собой. Я делала зарисовки природы, снимала выставки. Но все это делалось на ч\б пленке, которую я сама же проявляла и печатала в домашних условиях, в ванной комнате. И, как вы сами понимаете, насколько домашним не нравилось, что ванная комната в течение всего дня занята. Но я мечтала снимать в цвете, но в те годы в СССР практически невозможно было достать хорошей цветной пленки, и лаборатории по проявке и печати цветных фотографий у меня не было. Но с момента появления цифровых аппаратов все словно изменилось. С того дня, как только в середине 2000 годов у меня появился мой цифровой аппарат, я больше не выхожу из дома без него.

— Вы принимали участие в создании армянского объединения «Крунк». В чем оно заключалось?

— Как-то я познакомилась с художниками из армянской общины. В те дни я была помощником внештатного фотокорреспондента. Мне даже удалось побывать в мастерской известного ленинградского художника Завена Аршакуни, которая находилась на Васильевском острове в доме на Наличной улице. Я провела ряд фоторепортажей из его мастерской, которые в дальнейшем вошли в каталог живописных работ сообщества армянских художников «Крунк».

— Что бы вы могли рассказать о нем?

— Наверное, на тот момент я не вполне понимала, что нахожусь в мастерской живой легенды, к сожалению, ныне уже ушедшей от нас… Мне запомнились его совсем не обычные для того времени произведения. Они были насыщенны красками, какой-то особенной теплотой, и обладали некой очень сильной позитивной энергетикой. Они, словно, были отражением самого сокровенного в его душе.

— Когда вы впервые приняли участие в выставке?

— Впервые я участвовала в выставке, которая проходила в преддверии 100-летия петербургского дацана в 2013 году. На тот момент я уже не раз снимала ритуал по созданию и разрушению Мандалы, и моя фотография, сделанная в результате одного из моих репортажей, попала на очень почетную выставку.

— К слову, о первых удачных кадрах: кто был вашим первым редактором и критиком?

— Мне повезло. У меня был наставник, который научил меня прислушиваться к своему внутреннему цензору, внутреннему голосу. При виде чего-то необычного, я сначала вхожу в раж и снимаю его. Потом в процесс вступает голос внутреннего разума, и начинается дискуссия между двумя моими внутренними голосами. И она продолжается до тех пор, пока кадр не приобретет свою точную огранку, и только тогда я могу себе позволить считать эту тему решенной и позволить себе представить работу на обозрение другим зрителям. Как-то так.

— Расскажите, как вам удалось стать победителем на выставке "В движении"?

— Я всегда ездила на работу в автобусе. Сидишь, глядишь в окно едущего транспорта и в то же время передвигаешься по городу. Хотя я очень люблю метро, но путешествие в городском транспорте — это для меня всегда новое приключение. Однажды ранним утром, когда я вышла из автобуса и уже приближалась к месту работы, я увидела в тумане другой переполненный автобус. Я его сфотографировала и назвала эту свою фотографию «Утренний автобус». Эта работа выиграла 1 место и Диплом в номинации "В движении". На выставке принимали участие многие художники и фотографы, в том числе, знаменитый фотограф Юрий Дядюченко.

— Какие темы для самореализации в творчестве вас больше всего привлекают?

— Сначала начинаешь с того, что кому-то подражаешь, думаешь приобщиться к творчеству своего кумира. Но потом наступает момент, когда необходимо найти свой собственный путь, свой особенный стиль. Меня, как я убедилась, больше всего привлекает мир растений.

— Расскажите о своих персональных выставках

— В галерее «Борей» в 2016 году состоялась выставка «Вороны». Исследования ученых орнитологов показали, что вороны обладают высокоинтеллектуальными способностями и умеют быстро обучаться. В течение многих лет я их снимаю. Другая выставка — «Мелодии цветов» проводилась на 3 х разных площадках: в ТП «Пальма», в креативном пространстве «Чайка» ул. Чайковского 11/2 (угол Моховой, особняк Строгановых), университет ИТМО, и в Экспо-Центре Санкт-Петербургского государственного политехнического университета Петра Великого. Мы все куда-то спешим. Но стоит только остановиться и прислушаться, как можно обнаружить, все волшебство, которое происходит вокруг нас: солнечный зайчик прыгает по каплям дождя, можно услышать нежный перезвон колокольчиков луговых, тронутых ласковым ветерком, или услышать как зазвучит ландыш после летнего дождичка, а чашечки его цветков станут прозрачными и пропитаются росой, или как травинка просочится сквозь их нежные лепестки, или можем прислушаться как песня каждого цветка или бутончика сольется с волшебством природы. Такова была концепция выставки «Мелодии цветов» и другой, представленной мной в Культурно-просветительском центре *Spiro Creative Tandem* на Марата 64 выставке «Тайная жизнь растений».

— На каких конкурсах вы побеждали?

— Я принимала участие во многих конкурсах. Моя фотография “Победитель дня» была опубликована в газете «Метро» в рамках ежедневного конкурса *Metro Photo Challenge 2015*. В числе победителей (3 место) оказалась моя фотокартина на конкурсе «Крестный Ход 1209», на выставке в Александро-Невской Лавре я удостоилась Диплома за «Лучшее фото с историей». На фотоконкурсе от «Арт Петербург» «Среда обитания», моя работа «Петербурженка» удостоилась первого места по итогам голосования посетителей выставки. Недавно я была награждена Дипломом 2 степени Творческого Союза Художников (IFA) за серию работ на выставке «Восприятие 2019» в Доме Журналиста. По итогам Международного фотоконкурса 2019 — *100 BEST PHOTOS of the year*

на *35AWARDS* я вошла в 100 лучших фотографов в номинации «Черно-белая фотография».

— На каких фестивалях вы принимали участие?

— Я приняла участие на фестивале «Во власти неумолимой судьбы» к 170-летию со дня рождения французского писателя Луи Анри Буссенара (1847–1910) с фото-артом «Воздушная погоня» 2017, «Тургеневская осень» с фото-артом «Утро туманное» к 200-летию писателя в Информационно-досуговом центре «М-86» коллективной выставки-фестиваля «ЧАСТУШКА ЗВОНКА, А ХАЙКУ ТИХА…» в библиотеке «На Стремянной» (СПб, Стремянная ул., 20), 2018. Участвовала также на фестивале празднования Года Японии в России.

— Какие вам больше нравится делать фотографии, цветные или черно-белые?

— Я очень люблю снимать в цвете. Многие фотографы считают, что настоящая фотография, это всегда черно-белая. Я не приверженка этого мнения. Но чтобы снимать в цвете, нужно уметь мыслить цветом. Окружающая нас природа обладает многоцветьем, почему же фотографу не передать мир в присущих ему тончайших оттенках, и таким образом выразить все свое восхищение его красотой. Другое дело, что бывают снимки, которые словно требуют, чтобы их делали черно-белыми.

— Самые главные составляющие хорошей фотографии по-вашему мнению?

— Фотограф — обладатель некого неуёмного внутреннего драйва. Важно не просто грамотно выставить экспозицию, соблюдая технические параметры, а передать в снимке свое внутреннее переживание. Нужно снимать так, чтобы всем было понятно, что ты был не в силах не сделать этот снимок. Пусть даже он получится немого сырым, или промазанным, но будет живым. Нужно уметь передавать посредством снимков свой кайф, чтобы предоставить возможность испытать то же чувство зрителям, делая их соучастниками своего творчества. Разве не в этом заключается основная задача художника, создающего произведение искусства?

Александр Курлович — московский фотограф. В недавнем прошлом он был просто микробиологом, однако нынче автор трех персональных выставок и участник ряда групповых. В настоящее время он является фоторедактором фотоагентства Foto S. A. Постоянная тема его работ: растительный мир от публикаций

в журналах по цветоводству до пикториальной фотографии и абстрактного «макро». «Можно сказать, что тема большей части моих фотографий — цветы — просто моя жизнь» — утверждает Александр.

— Каким *образом ваш выбор пал на профессию микробиолога? Это как— то формирует особое восприятие мира?*

— Наверное, надо говорить не столько о микробиологии как таковой, сколько о биологии вообще. Интерес к ней был семейным, от мамы, от книг, хотя родители оба — инженеры-строители. Старшая сестра — геоботаник, прошла знаменитый кружок П. П. Смолина. Я тоже с детства возился со «всем живым». Дальше выбор шел довольно сознательно — зоология мне не очень подходит «по зрению», ботаника — не сильно перспективно, та же селекция растений, которая всегда была мне интересна, в советское время была в глубоком загоне. Отсюда — микробиология и молекулярная биология. Если говорить о взгляде на мир, то биологи, а особенно медико-биологи, как я — люди часто более «земные», в своем отношении, как к жизни, так и к человеку. Анатомический театр, в частности, развенчивает многие иллюзии.

— В какой момент в вашей жизни появилась фотография?

— Довольно поздно, на самом деле. Первая камера куплена в 1980 году. При этом, у меня сразу же было желание делать что-то большее, чем просто «фотки на память», только вот понимания, что именно, не было абсолютно. Тыкался ощупью, пытаясь «снять хорошую карточку», читал чешский журнал «Ревю фотографи», даже удавалось подписываться на него. «Советское фото» осознавалось как хлам уже тогда. Хорошие авторы там появились позже, в «перестройку», а нормальная полиграфия — никогда. В принципе, начало сколько-то сознательного фотографирования — конец института, 1986–1987 годы.

— Какую роль в вашей жизни сыграл художник Вилли Мельников?

— Встреча с Вилли — наверное, одна из ключевых в моей жизни. Это примерно конец 1987 – начало 1988 года. Мы оба работали в Институте вирусологии РАН, и сошлись на тяге к фотографии как искусству. Вилли был только что после Афгана, но при этом уже прилично включен в мир всякого искусства, и я автоматически «втянулся» в московский андерграунд. Ну и вообще, общение было интересным, мы, например, гуляли с фотоаппаратами

по Москве, зачастую и по ночам, в самые «ужжжасные 90-е». Естественно, нас не трогал никто — у крутых свои разборки, кому нужны два мэнээса?)) Ну и в «Свободную академию» я пошел с его подачи, а это было тогда окно в большой мир, практически единственное возможное. Да и во многих других отношениях Вилли в некоторой степени занял место Учителя. Потом наши дороги разошлись, но это совсем иная история…

А главным Учителем я считаю Виктора Исаевича Новацкого.

— Какая выставка у вас в жизни оказалась первой?

— Выставка «Театр Теней» *(The Shadows Shaw)* в галерее «Спайдермаус» (тогдашнее написание *Spider & Mouse*). С Мариной (Перчихиной) и Игорем (Иогансоном) меня познакомил тот же Вилли, и дело быстро пришло к выставке. Я не помню точно дат, по-моему, «от Рождества до Рождества, то есть с 25 Декабря 1995 до 7 Января 1996. Кажется, так. Та серия натюрмортов частично еще живет в интернете. Не могу сказать, что ценю высоко все работы, но мне не стыдно за них, а пара-тройка нравится и сейчас.

— Какие другие увлечения у вас были?

— Творческих не было. А так — я всегда любил всяческие растения и всю жизнь что-то выращиваю. Кроме того, я довольно основательный меломан, в диапазоне «от хард-рока до «классики» через джаз и эстраду», и весьма всеядный читатель, тоже с широким диапазоном интересов, но в первую очередь все же в научно-популярной сфере.

— Какие темы для самореализации в творчестве вас больше всего привлекают?

— Честно говоря, у меня нет каких-то запланированных тем. В основном я фотограф-«природник», работающий как в классической технике с цифровым носителем, так и (главным образом) с аналоговой пленочной фотографией и самодельной мягкорисующей оптикой. Я не задавался вопросом, почему все происходит именно так, главное, чем я руководствуюсь — свой интерес, тем более что коммерческого приложения в России такие вещи не имеют от слова «совсем». Да, мне интересно поснимать город, я постепенно прихожу к этому. Да, я хотел бы поработать с моделями — но это едва ли произойдет.

— На какие действия вы готовы ради желанного кадра?

— Не задумывался, на что я «готов», а на что нет. Я, в общем-то, не военный корреспондент ни разу, и рисковать жизнью вряд ли буду. С другой стороны, какое-либо стеснение на время работы у меня чаще всего отключается, так что я просто снимаю, «войдя в режим». Эти вещи сильно зависят от тематики работы фотографа.

— Расскажите о своих персональных выставках

— Их было немало, штук 6-7. На самом деле важны для меня четыре, а остальные — производные от них.

Первая — «Театр Теней». Вторая — «Фрески», в выставочном зале библиотеки № 27, возле Новодевичьего монастыря. Это был 2002 год, выставка посвящена моей «мультиэкспозиционной» серии.

Третья — «Макроабстракции», включившая в себя фрагменты серий «АбстраКактусы» и «Нежный лабиринт» проходила в «Улице ОГИ» в 2007 году.

Еще одна выставка была организована «Фотопроарт», но выходных данных я не помню. Были представлены несколько серий, и она знаменовала начало хорошего сотрудничества, но, к сожалению, продолжения не случилось, так как основатель этого проекта Николай Унежев погиб в автокатастрофе в 2004 году….

— Какие конкурсы вы побеждали?

— У меня нет призов за победы в конкурсах, я просто не конкурсный человек по своей сути, и не хитовый автор. Это такое свойство организма — вон Саша Петросян, питерец, призы может в штабеля складывать. Конкурсы, любые — это штука тематическая и «форматная», я по жизни человек «неформатный», и вообще соревнование в искусстве понимаю с трудом. Иногда посылаю что-то, но очень редко, и ещё реже куда-то попадаю. Пожалуй, вспомнить могу только конкурс *"National Geographic"* 2017 года, где моя работа попала в финальную выставку и альбом. Впрочем, в России — это только моральное удовлетворение, не более.

— Каким образом к вам приходит вдохновение?

Во время работы. А как иначе? Вдохновение — дитя труда. У меня в голове обычно есть какие-то идеи «в проработке», но путь только один — иметь камеру при себе. А ещё — помогает музыка, книги, вообще всё.

— Какие больше нравится делать фотографии? Цветные или черно-белые?

— Хорошие. Хотя и не всегда получается. А если без шуток, то основное место занимает у меня всё же чёрно-белая фотография, она мне, пожалуй, поближе. Но и цветом я занимаюсь много. Да, на продажу сейчас — только цвет, да и то…. В целом чёрно-белая фотография мне ближе и эстетически, и технически. Всё же я люблю лабораторную «алхимию» с проявкой плёнки, делаю это, конечно, сам.

— Самые главные составляющие хорошей фотографии по-вашему?

Сложный вопрос. Прежде всего, я сам не особо-то «фотограф». С самого начала сложилось так, что мои работы больше нравились художникам, чем фотографам. С точки зрения так называемой «фотоклубной» фотографии, в моих работах много недостатков, и то же самое — с точки зрения современной «сетевой» фотографии, вкатанной в фотошоп до состояния полной пластмассы. В пикториальную фотографию я тоже вписываюсь частично. В общем, Вантала — волк-одиночка, бегающий своими тропами. Что остаётся? Остаётся то, что я называю резонансом. Карточка хороша, если она тянет к себе, если ее хочешь пересматривать раз за разом.

Дело в том, что снять «правильную» карточку — очень легко, а вот карточку, которая была бы, если угодно, энергетически активна, «звучала», как музыка — много труднее. Но только такие картинки имеют смысл.

— С чего нужно начинать человеку, который хочет качественно снимать?

— Прежде всего, что значит «качественно снимать»? Чисто техническое качество обеспечит современная техника. А для того, чтобы делать реально хорошие работы, нужна голова. Если без шуток, я сторонник «классики» во всем. Прежде всего, надо понять, что есть диафрагма, что есть выдержка, что есть «переэкспонировано «и «недоэкспонировано». Да, техника помогает вытащить много огрехов, но лучше сделать максимум при съемке. Кроме того, многие вещи можно использовать как инструмент. Композиция — штука своеобразная. Да, можно рисовать все эти сетки, «правила третей» и прочее, и даже нужно. Надо представлять себе, что есть планы, и так далее и тому подобное, уметь построить «правильную» картинку. Но! Чтобы сделать ту самую «звучащую» фотографию, нужна богатая душа. Классика фотографии, классиче-

ская живопись, в том числе Восток (Япония, Китай), многое из кино…. Надо видеть и сам кадр, и свет в нем, и движение, заданное формой. В принципе, с чувством визуальной композиции все так же, как с музыкальным слухом — большинство людей имеют его в той или иной степени. Насмотренность («питание глаз», по выражению Виктора Исаевича Новацкого), помогает развить то, что есть. Конечно, это все в идеале. И еще, о чем хочется сказать — не обольщайтесь успехом в Интернете и не полагайтесь на сетевые похвалы, их цена невысока — если вы хотите чего-то еще. Есть еще разные ловушки — техники, например, но это предмет отдельного разговора.

— Прежде чем стать фотографом, нужно быть художником?

— Нет точности определения. Каким фотографом? Если ремесленником, «стригущим» школы и детские сады — то нет, надо только уметь более-менее свет ставить. И что такое «быть художником»? Иметь образование? Надо сказать, что по-английски есть понятие *"artist"*, то есть «художник», и файн-арт-фотографы входят в это понятие. Да, думаю, классическое образование всегда полезно. Другой вопрос, как обстоит дело с образованием для фотографов в России, но, когда идешь «самоучкой», как пришлось мне, тратишь кучу времени на изобретение велосипедов. А определения типа «художник в душе» — вещь очень неоднозначная, трудно говорить об этом. Надо, конечно, иметь что-то свое, несколько большее, чем техника, чтобы не заполнять пространство штампами. Нужен вкус, культура. Откуда их взять? Если бы я знал…

— Что же тогда будет будущим фотографии?

Опять же, какой фотографии? Техническая фотосъемка как профессия, думаю, умрет. Роботы наступают. А что касается «файн-арт»… Да, тенденция ко всяким «смешанным медиа» и прочему. Честно говоря, мне эти вещи не слишком интересны, технически я «чистый» фотограф, не концептуалист, не «актуальщик». В наше время это не имеет особой перспективы, а в России, думаю, и «не особой» тоже. Я просто делаю, что люблю и умею, вот и все. Кураторам и критикам на это наплевать…

— Что необходимо начинающему фотографу, чтобы добиться успеха?

Просто не знаю. Я уже «заканчивающий» фотограф предпенсионного возраста, а успеха, по сути, не имел и не имею, что я могу советовать? «Не делай, как я, лови ветер концепции»? Может быть.

— Что представляет собой «мягкорисующая» оптика? Чем именно он вас так сильно привлек? В чем заключается его специфика?

— Я пользуюсь моноклем. Это — самодельный объектив с одной линзой и картонной диафрагмой. Привлек и продолжает привлекать своей особой передачей пространства и света, комфортной для меня. Проще всего увидеть это в моих фотографиях.

— Что влияет на ценность фото? Из чего она складывается?

— Зависит от того, о какой ценности речь. Если о «художественной», особенно для автора — то это тот самый резонанс. Другой ценности для меня нет, купить все равно не могу. Если о материальной, иными словами, о цене — то страна проживания, имя автора и известность/раскрученность работы или серии/проекта. О стране я говорю не просто так, это связано с одной аукционной историей, где моя карточка ушла по более высокой цене, чем работа Чежина. Такой российский парадокс — практически невероятная кривизна и неразвитость художественного рынка в стране, особенно в отношении фотографии. Как говорится, «это было бы смешно, если бы не было так грустно».

— Есть у вас новые независимые проекты, которые для вас важно осуществить?

Мне трудно говорить о важности. Хочется показать на выставках (лучше не на одной) свои черно-белые работы, а также «грибочки», чтобы уходить на пенсию с чувством выполненного долга, как-то так. Насколько получится это сделать, зависит во многом от финансов, и еще от моего здоровья. Помимо этого, было много планов по съемке в городе — парки и кое-что ещё, но пока совсем непонятно, приступлю к этой работе или нет.

СОДЕРЖАНИЕ

I

«ЛЮБИТЕ РОССИЮ!»
Памяти Валентина Михайловича Сидорова (1928–2021)
Круглый стол: по материалам круглого стола, посвященного выставке «Тихая моя Родина…», Государственный Русский музей
(**А. Дмитренко, Р. Бахтияров, Д. Сурвилайте, А. Савостьянова, Н. Грубе, Я. Александрова, Г. Морозов)** 9

Анатолий Дмитренко
ЧТО ТЫ ОТДАЛ — ТО ТВОЕ… 22

Сергей Иванов
Надежда Крестовская
РОЗА И ЯРОСЛАВ. О ПОРТРЕТЕ ЖЕНЫ ЯРОСЛАВА КРЕСТОВСКОГО 26

Александр Александров
СВЕТЛАНА ЕФРЕМОВА: БАЛЕТ И ЖИВОПИСЬ 35

Анатолий Дмитренко
Руслан Бахтияров
КИЕВ И ПЕТЕРБУРГ. ТВОРЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО 40

Эмма Анненкова
СУДЬБЫ ПРЕДНАЗНАЧЕНЬЕ 46

Галина Хвостова
АРХИВНЫЕ НАХОДКИ: Г. А. СИМОНСОН И СКУЛЬПТУРА ЛЕТНЕГО САДА 60

Александр Сильнов
ДВЕ ВЫСТАВКИ: АРХИТЕКТУРА И ЖИВОПИСЬ АЛЕКСАНДРА СИЛЬНОВА И ЕВГЕНИЯ ИВАНОВА 72

Алексей Парыгин
ГОРОД КАК СУБЪЕКТИВНОСТЬ ХУДОЖНИКА 77

Вера Соловьёва
ВПЕЧАТЛЕНИЕ ОТ ФОТОВЫСТАВКИ «ВОСПРИЯТИЕ» 2020..... 85

Арутюн Зулумян
Зинаида Берандр
НОВЫЕ ГРАНИ… 91

Вера Соловьёва
ПОЭЗИЯ НЕПРОСТЫХ КАДРОВ ТВЕРСКОГО ФОТОГРАФА
И РЕСТАВРАТОРА МАРИИ САХНО..... 97

Биюнь Чжан
МАРИЯ БАШКИРЦЕВА — ГЕНИАЛЬНАЯ ТОСКА
ПО НЕСБЫТОЧНОМУ 105

II

Дмитрий Любин
БАТАЛЬНАЯ КАРТИНА КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ.
КАРТИНА А. Е. КОЦЕБУ «ГЕНЕРАЛ СКОБЕЛЕВ В БОЮ»
ИЗ СОБРАНИЯ РЯЗАНСКОГО ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО
МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА 115

Ольга Кривдина
Борис Тычинин
М. М. АНТОКОЛЬСКИЙ И И. Н. КРАМСКОЙ
Контакты художников в 1860–1870-е годы 138

Тамара Николаева
ПОД НЕБОМ ПЕТЕРБУРГА..... 146

Галина Хвостова
ИСТОРИЯ СТАТУИ «АРХИТЕКТУРА» ПЬЕТРО БАРАТТЫ
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЛЕТНЕГО САДА 163

Евгения Еремина-Соленикова
ПЕРВЫЕ ПРЕПОДАВАТЕЛИ ТАНЦА В РОССИИ 176

Марина Рыжанок
ДВА ОРИГИНАЛА В ПОДНОСНОМ АЛЬБОМЕ
ДРУГОЙ ЭПОХИ..... 181

Сергей Миненков
Максим Косарев
АЛЕКСАНДР СЕМЁНОВИЧ ВЕДЕРНИКОВ (2 часть) 189

Евгения Логвинова
О СЕРИИ КАРТИН «ТИЛЬ УЛЕНШПИГЕЛЬ» ЛЬВА РУСОВА 198

III

Ольга Кривдина
Борис Тычинин
ШВЕДСКИЙ СКУЛЬПТОР ИОГАНН ТОБИАС СЕРГЕЛЬ (1740–1814)
По поводу выставки «Сергель и европейская терракота»
в Национальном музее в Стокгольме (2004 год) 209

IV

Людмила Митрохина
ПОЭТИЧЕСКАЯ КОСМОГОНИЯ АБРАМА РАСКИНА..... 215

Галина Хвостова
«…ИЗ МРАМОРА ВОЛНИСТОГО КОЛОННЫ…»
О волшебстве поэзии 265

Арутюн Зулумян
«МИР ВСЕ БОЛЬШЕ ОБРЕТАЕТ ЖЕНСКИЕ ЧЕРТЫ» 271

Арутюн Зулумян
Зинаида Берандр
ЧУДЕСА МИРА БОТАНИКИ..... 291

Ассоциация искусствоведов (АИС)

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 64

Составители А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова, Л. Н. Митрохина
Выпускающий редактор Л. Н. Митрохина
Корректура и компьютерная верстка В. А. Богородицкая
Все предоставленные материалы публикуются в авторской редакции.

Подписано в печать — март 2021.
Цифровая печать. Уч.-изд. л. 15
Тираж 100 экз.
Отпечатано в ООО "Спектр"
191002, Санкт-Петербург, а/я 10

Для заметок

Для заметок