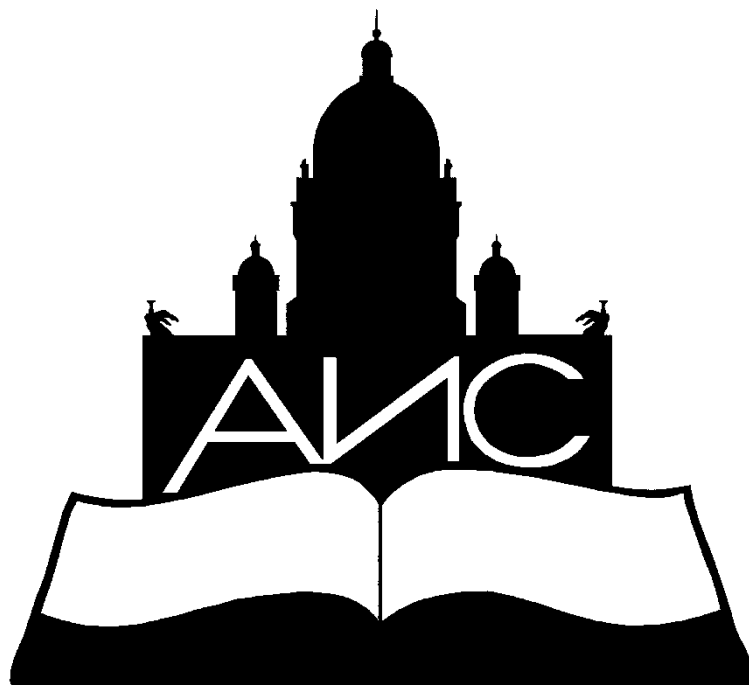


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)  
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА  
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

# ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 74



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2023

Составители: О. А. Кривдина, Л. Н. Митрохина, Н. Е. Фролова

**Ассоциация искусствоведов (АИС)**

Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 74.

Статьи по истории искусства. СПб., 2023. 276 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 978-5-906442-39-0

Все публикуемые сборники размещаются на сайте «ПИТ-АИС-СПБ.  
Петербургские искусствоведческие тетради» — [ais-spb.ru](http://ais-spb.ru).

© Ассоциация искусствоведов, 2023.

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

**Амирова Гульназ Миралимовна** — искусствовед, кандидат искусствоведения, филолог, преподаватель английского языка кафедры иностранных языков Института ЖСиА им. И. Е. Репина и музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения.

**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), лауреат Премии ПАНИ за верность России, дипломант ПАНИ, Союза художников России и Международного университета. Удостоен благодарности Президиума Российской Академии художеств и медали «Достойному» (2015). ФГБУ «Дом офицеров Западного военного округа» Минобороны России (2022). 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.

**Бианки Александра Витальевна** — музыковед, педагог, скрипач. Окончила музыковедческий факультет Университета Версаль-Сен-Кантен-ан-Ивелин в партнерстве с Версальской консерваторией, а также Факультет сольного исполнительства по кафедре скрипки в Королевском Институте Музыки и Педагогике города Намюр, Бельгия. В настоящее время осуществляет концертную деятельность и преподает, активно участвует в музыкальном оформлении выставок во многих галереях Парижа, в том числе в *I-Gallery* (выставка Владимира Сычева), *Galerie de Buci* (выставка Владимира Кара), *Galerie Transatlantique*.

**Буракова Анна Львовна** — искусствовед. Работает по теме: «Античность», изучает античную культуру в России. Автор более 100 статей в академических изданиях Санкт-Петербурга, Москвы и Германии, член Санкт-Петербургского Союза художников России.

**Гусейнова Юлия Михайловна** — искусствовед, дизайнер, участник Международной конференции «Три века русского искусства в контексте мировой культуры» (2020), выступала с докладом «Возникновение и развитие стеклянной скульптуры в середине XX века в СССР в контексте творчества В. И. Мухиной».

**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, Всероссийской организацией ветеранов, ФГБУ «Дом офицеров западного военного округа» Минобороны России. Печатается с 1957 года, автор более 500 публикаций в области художественной критики и истории искусства, более 100 радио и телепередач по изобразительному искусству. Почетный член СПб РО ООО «Ассоциация искусствоведов АИС».

**Дьяченко Андрей Петрович** (псевдоним Сергей Макухин, Михаил Церцвадзе) — историк изобразительного искусства, искусствовед, филолог, публицист. В последние годы активно сотрудничает с Радио Санкт-Петербурга, занимается экскурсоведческой и научной деятельностью. Член Санкт-Петербургского Союза Ученых, автор книг «Тост за Пушкина», «Острова русского зарубежья», «Искусство ГДР» и 500 статей по искусствоведению и литературоведению. Опубликованы переводы с английского и немецкого языков, среди изданий на английском языке в переводе Дьяченко книги В. Худолея «Слово и штрих. Эксилибрисная Пушкиниана» (1999), «Эксилибрис Серебряного века» (1998), очерк о художнике Ю. Ноздрине. Ряд работ опубликован в Великобритании. К 200-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского разработал цикл лекций «Ф. М. Достоевский и немецкий экспрессионизм». Является членом Общества чешской культуры им. братьев Чапек и Секции книги и графики Дома ученых им. А. М. Горького. Кавалер медали «За вклад в развитие коллекционирования». Награжден почетным призом «Серебряный меч короля Ягайло» за разработку экскурсионного маршрута «Польские художники в Петербурге». Работы А. Дьяченко переведены на английский, немецкий, французский и украинский языки. Живет в Санкт-Петербурге.

**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.

**Иваненко Анна Юрьевна** — искусствовед, заведующая сектором развития цифровых информационных ресурсов Государственного Русского музея. Курирует подготовку и публикацию виртуальных туров по выставкам Русского музея и других онлайн-ресурсов на портале «Виртуальный Русский музей», в том числе виртуальных выставок из коллекции Русского музея и собраний музеев России, куратор конкурсов мультимедийных ресурсов «Герои и победы в русском искусстве», «Спорт в русском искусстве», «Италия в русском искусстве» и др., принимает участие в выставочной и издательской деятельности СО ЛО СФК и «ИНВА» в Сосновом Бору и Санкт-Петербурге, в том числе в подготовке книг «Абхазское искусство» (2004), «Виктор Арнаут. Жизнь и творчество» (2007), «Александр Чачба-Шервашидзе» (2009), «Дом художников на Большой Морской» (2011), книг серии «Художники Санкт-Петербурга»: «Николай Климушкин. Народный символизм» (2008), «Николай Муратов» (2008), «Юрий Брехов» (2012); каталогов художественных выставок.

**Изотова Маргарита Дмитриевна** — искусствовед, художник, Заслуженный деятель искусств РФ, член Союза художников России, действительный член Петровской Академии Наук и Искусства (ПАНИ) и Академии русской словесности и изящных искусств им. Г. Р. Державина, председатель секции искусствоведения и критики, член Правления и Творческого сектора СПб СХ, художественный руководитель Творческой мастерской «Добрая воля» СПб СХ, автор многочисленных исследовательских и публицистических работ по вопросам современного искусства. Золотая медаль ПАНИ «За заслуги в культуре и искусстве», Золотая медаль СХ России «Духовность, традиции, мастерство», Почетная грамота Президента РФ В. В. Путина «За заслуги в развитии культуры и искусства».

**Клишевич Евгения Александровна** — искусствовед, аспирант, экскурсовод Государственного Эрмитажа (РХЦ «Старая деревня»). Участвовала в Научных конференциях: «Лаурикалловские чтения 2020: Церковь как пространство и пространство Церкви» (29 июня 2020 г.; Теологический институт ЕЛЦИ). Тема доклада: «Традиции античной скульптуры в наружном декоре русской православной церкви эпохи классицизма».

**Кононихин Николай Юрьевич** — искусствовед, член СПб СХ, коллекционер, куратор, издатель, исследователь ленинградского искусства послевоенного периода. Автор искусствоведческих работ: «Художники общества «Аполлон»» (1999), «Иван Годлевский. Служение искусству» (2015), «Вера Матюх. Пластический образ времени» (2015, ЦВЗ «Манеж»), «Другой ЛОСХ. 1960-е–1980-е. Из коллекций Николая Кононихина и семьи Франц» (2015, Государственный Эрмитаж), «Вера Матюх и скучные места» (2016, ДК Громов), «Разговоры с Владимиром Жуковым» (2016), «Вера Матюх. Акварели» (2017, Музей «Царскосельская коллекция»), «Ленинградская литография. Место встречи» (2017, Музей Анны Ахматовой), «Вера Матюх. Эксперименты» (2018, Музей петербургского авангарда), «Владимир Жуков. В круге Павла Кондратьева» (2018, Музей неконформистского искусства), «Искусство глазами коллекционера. Вторая половина XX века. Ленинградский опыт» (2019), «Вера. Жизнь и творчество Веры Матюх» (2020), «Ленинградская школа литографии. Путь длиною в век» (2021). Издатель и составитель альбомов литографий Ольги Васильевой «Это мы. Улица» и «Это мы. Персонажи» (2022), а также книги Ольги Васильевой и Анны Север «Это мы. Петербургские зарисовки» (2022). Автор проекта в развитии «Петербург в XXI году» (2021–2023).

**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, АИС, действительный член Петровской академии наук и искусств, автор монографий о П. К. Клодте (2005), И. П. Витали (2006), Н. С. Пименове (2007), М. М. Антокольском (2008), «Ваятели и их судьбы» (2006); «Размышления о скульптуре» (2010) и «Очерки о скульптуре. Избранное» (2017) в соавторстве с Б. Б. Тычиным. За создание энциклопедии «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007» в 2008 году награждена Золотой медалью Российской Академии художеств. В 2020 г. в соавторстве с Б. Б. Тычиным издана монография «Эпоха Марка Антокольского. От классицизма до модерна. Российские скульпторы середины и второй половины XIX века. Научная реконструкция биографий» (М.: БуксМАрт). Награждена Золотой медалью «Духовность. Традиции. Мастерство» ВТОО «Союз художников России» (2021). Благодарность Комитета по Культуре Санкт-Петербурга (2022). Автор 300 публикаций и 100 научных докладов. Составитель сборников «Петербургские искусствоведческие тетради».

**Митрохина Людмила Николаевна** (псевдоним Вага Вельская) — поэт, член Союза художников России, член бюро секции критики и искусствознания 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), Золотая медаль «Духовность. Традиции. Мастерство» ВТОО «Союз художников России» (2021), Благодарность Комитета по Культуре Санкт-Петербурга (2022). Почетный член и поэт Клуба любителей искусства Русского музея. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

**Муратов Александр Михайлович** — художник-реставратор масляной и темперной живописи, искусствовед, кандидат искусствоведения, член СПСХ, член СХ России (Московская областная организация); член Союза художников-педагогов; член творческого объединения художников и поэтов-сатириков «Боевой карандаш», член-корреспондент Петровской академии наук искусств (ПАНИ; 2006), член творческой группы художников «Основа». Автор свыше 200 научных публикаций, постоянный участник выставок СПб СХ (как живописец

и искусствовед), конференций, «круглых столов», различных семинаров, имеет многочисленные благодарности СХ России и СПСХ за вклад в современное искусство.

**Николаева Тамара Ивановна** — искусствовед, Заслуженный работник культуры РФ, почетный реставратор Санкт-Петербурга, член СПб городского отделения ВООПИиК. Более 150 публикаций. Книги: «Виктор Шретер», «Иероним Китнер», «В. А. Шретер. И. С. Китнер», «Театральная площадь», «Театральная архитектура Санкт-Петербурга», «Балконы Санкт-Петербурга», «Сады и парки Ленинграда», «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», журнал «Искусство», «Художник», «Зодчий 21 век», «АРДИС», «Адреса», *"Terra Artis"*, «Православный летописец» и др. Участник городских и международных конференций, в том числе VII Международного конгресса в Берлине, Девятые Пюхтицкие чтения. 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. Диплом с памятной медалью им. В. Я. Струве. Медаль ВДНХ. Медаль в память 300-летия Санкт-Петербурга. Один из авторов сборников произведений участников литературных конкурсов «Неизвестный Петербург» «Ангел над городом» (2018), «Театр — волшебное окно» (2019), «Александр Невский — святой полководец» (2021). Выступает в циклах радиопередач, посвященных наследию Санкт-Петербурга.

**Плотко Светлана Ивановна** (до 1995 года — Барыкина, с 1995 до 2021 года — Романова, с 2021 года — Плотко) — филолог (английский язык), гид-переводчик I категории, искусствовед, кандидат искусствоведения, доцент музееведения (ВАК), автор многочисленных публикаций по теории и истории искусства, художник, выставляется с 1991 года. Работы находятся в Московском музее современного искусства (Москва), Ярославском художественном музее. Член Российского творческого союза работников культуры с 2007 года, индивидуальный член ИСОМ с 2012 года.

**Сафарова Яна Рифовна** — художник-модельер ЛВХПУ им. В. В. Мухиной, доцент кафедры «Дизайн костюма» НОУ ВПО ИДПИГО, с 2016 года — старший преподаватель кафедры искусствоведения СПбИИиР. Член Союза художников России, с 2007 года — сотрудничество со «Студией Н+Н». Сценарии: «Музыка моды», «Северо-западный ветер свободы», «Пленительная Полония», «Ключ Аполлона», «Пространство Юрия Лотмана». Член Санкт-Петербургского Союза художников России, автор многочисленных учебных программ и лекций по культуре мировой моды, серии научно-популярных статей о моде, издаваемых в Эстонии и СПб, научных публикаций в области искусствоведения и культурологии, автор творческих работ (живопись, модели, бижутерия), находящиеся в частных коллекциях России, Эстонии, Чехии, Японии, Австралии. Участник и постоянный член жюри фестивалей моды в Москве, СПб, Эстонии, Латвии, Литве, на Кипре и конкурсов «Триумф», «Северная Венеция» и др., участник, лауреат и дипломант международных и российских выставок, биеннале дизайна и конкурсов моды.

**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.

**Татарникова Анастасия Олеговна** — историк искусства. Научный сотрудник Санкт-Петербургского Центрального выставочного зала «Манеж», член Союза художников России. Область исследований: история развития христианского искусства, основы христианской иконографии, раннехристианское искусство, христианское искусство Италии и Византии, вопросы взаимодействия византийского и западноевропейского религиозного искусства. Автор исследовательских работ, многочисленных статей и эссе об истории христианского искусства, об историко-художественном наследии Италии, участник научных конференций, член Общества Данте Алигьери.

**Телепова Марфа Николаевна** — искусствовед, кандидат биологических наук, профессор Музея Естественной истории г. Парижа (Франция), член Ботанического общества России и Франции, член Нью-Йоркской Академии наук, участник и организатор шести выставок «1001 Орхидея» (2012–2018), член научного комитета Выставки "*Vélins d'Orchidées*" Музея Естественной истории (2016), дочь художника Н. А. Телепова, комиссар его персональной выставки в Российском Культурном центре г. Парижа (1999). Темы предыдущих публикаций: «Одна картина Николая Телепова», «Садовый лабиринт», «Портреты современников Н. А. Телепова».

**Труль Ксения** (Кузова Оксана Владимировна) — художник (живопись, графика), член Союза художников России. Член Российского Межрегионального Союза писателей. Организатор тематических выставок, участник многочисленных художественных выставок Петербурга, Москвы, Германии. Высшая философско-религиозная школа при СПб Союзе ученых (ВФРШ). Автор очерков о художниках и современной художественной жизни. Публикуется в альманахе «Зелёная ветка». Сайт: [troullkseny-art2008.narod.ru](http://troullkseny-art2008.narod.ru).

**Фролаков Сергей Борисович** — художник, дизайнер-фрилансер. Работает архитектором-дизайнером в строительной компании «Аврора» и художником в галерее. Член Фонда Свободного Русского Современного Искусства, член Союза художников России, член Профессионального Союза художников РФ, член Российско-Французской Ассоциации «Стелла. Арт-Интерьер», постоянный участник выставок современного искусства в Петербурге с 1993 года, участник выставки «Арт-Капитал» (Гран Пале, Париж, 2013, Москва, Галерея Церетели, Пушкинская, 10). Имеет Бронзовую и Серебряную медали Французской ассоциации художников, выставляется в России и за рубежом.

**Фролова Нина Ефимовна** — искусствовед, член Санкт-Петербургского Союза художников России, автор-составитель альбома «Поиски самовыражения. Живопись. Москва. Ленинград. 1965–1990» (США, Колумбийский музей искусств); автор вступительной статьи книги-альбома «Гавриил Малыш. Живопись» (Бельгия), имеет Благодарности Муниципального образования Сосновоборского городского округа Ленинградской области и Всероссийской Творческой общественной организации «Союз художников России» за большой вклад в развитие современного изобразительного искусства РФ, Золотая медаль «Духовность. Традиции. Мастерство» ВОО «Союз художников России» (2021), Благодарность Комитета по Культуре Санкт-Петербурга (2022), Заведующая отделом зарубежных связей Санкт-Петербургского Союза художников России и секретарь-референт Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации искусствоведов (АИС) с 1993 по 2022 годы. Составитель сборников «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 публикаций по

темам: «Исаакиевский собор» и «Скульптура и памятники Летнего сада» и участник международных научно-практических конференций по этим темам.

**Черняк Алевтина Игоревна** — искусствовед. Профиль работы: Санкт-Петербургский государственный Университет речного и морского флота им. С. О. Макарова, доцент, член Союза художников России, кандидат искусствоведения, доктор наук в области акмеологии искусства (Оксфорд). Серебряная медаль адмирала М. П. Лазарева, куратор многочисленных выставок живописи и скульптуры мастеров второй половины XX – начала XXI века. Имеет около 100 научных и методических работ по проблемам медиевистики, культурологии, о творчестве современных петербургских и зарубежных художников, по методике преподавания в вузе и эстетическом воспитании молодежи.

**Чжан Биюнь** — художник-живописец, кандидат искусствоведения, доцент 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. Преподаватель Колледжа искусств при Технологическом университете Чжэцзян, участник выставок в Ханчжоу. Персональные выставки в Государственном музее искусств РК им. А. Кастеева г. Алма-Ата и в Павлодарском областном художественном музее республики Казахстан в 2018 году. Высшее художественное образование получено в Китае.

**Чудиновская Тамара Геннадьевна** — искусствовед, старший научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX–XXI вв. Государственного Русского музея, участник выставочной деятельности ГРМ.

**Чурилова Елена Борисовна** — искусствовед, музейный работник, художник-график. В 1984–2006 гг. работала в Научно-исследовательском музее Российской Академии художеств (РАХ), в 1996–2006 гг. — в музее «Царскосельская коллекция», с 2006 г. — Государственный Русский музей (ГРМ). Автор книг по истории искусства XIX–XX вв., многочисленных статей на исторические темы и о современном искусстве. Награждена специальным дипломом Администрации Пушкинского района СПб и «Историко-литературного музея Царского Села» за участие в международном конкурсе портретов литераторов г. Пушкина «Бессмертный полк литераторов» (II место, 2021), участник XV международной конференции «Литература одного дома» (2021, Государственный литературный музей «XX век»).

**Шаварда Павел Алексеевич** — образование: институт Восточных языков г. Париж, тибетский, армянский, чешский, старославянский и русский языки; профиль работы: *Zoomorama* — фотограф, журналист; *Capitaintraine* — *Software Developer*; сейчас работает в *DINUM (Direction interministérielle du numérique)*, 20 avenue de Ségur 75007 Paris. Автор афиши «50 лет творчества Н.А. Телепова» и каталога его персональной выставки в Российском культурном центре г. Парижа в 1999 г. Тема предыдущих публикаций: «Одна картина Н. Телепова», «О юбилее Николая Алексеевича Телепова (1916–2016)», «Портреты современников Н. А. Телепова».





## I

**Ирина Дудина\***  
**Елена Трофимова**

### **ИСКРА ЖИЗНИ: ПАМЯТИ ХУДОЖНИКА ИГОРЯ МАЙОРОВА**

*В декабре 2022 года в г. Таруса Калужской области в центре Творчества Московского союза художников (Комсомольская ул., 25) состоялась выставка работ Игоря Евгеньевича Майорова (1946–1991) (из частных собраний).*

Когда приезжаешь в Тарусу, русский Барбизон, все струны души настраиваются на тишину и ясность живой природы. Этому способствуют близость дачи, где проводили время Марина Цветаева, К. Г. Паустовский, рядом с Мусатовским косогором мечтаешь о призрачном мире нежности и красоты, вспоминая В. Э. Борисова-Мусатова...

Однако, выставка Игоря Майорова, на которой посчастливилось побывать, носила странное название: выставка-детектив «Слишком ярко для Зверева». Поэтому при страстной жажде умиротворенности и тишины не удалось обойти моменты детектива...

Причина в том, что главный дар художника — быть великим мистификатором — до сих пор не обрел однозначной оценки. Его личность словно распалась на множество стилей, в которых трудно выделить основной, и организаторам выставок приходится выставлять словно бы не творения цельной личности художника, а его постмодернистские подражания, игру, пересмешки, внедрения. Майорова этот распад не тревожил, он словно посмеивался и без всяких воплей уязвленной гордыни пребывал в тени. Он обладал редчайшим даром (или наказанием?) говорить не своим голосом...

Хотелось бы отметить на выставке в Доме творчества в Тарусе хорошо организованное выставочное пространство, циклами поданные работы... Сразу бросилась в глаза найденная художником божественная искра жизни, которая светилась в глазах всех его персонажей, людей и животных, портретах, заставляющих чувствовать трепет жизни мировой...

Что касается данной выставки, то она, прежде всего, интересна тем, что необыкновенно ярко отражает дух позднего социализма.

Миновали суровый героический стиль и могучая энергетика шестидесятников, кончились 70-е с лирическими блистательными кинокомедиями, уже Тарковский и другие все более мрачно говорили о потере природы, веры, любви. В изобразительном искусстве все интереснее становятся картины художников-неформалов с их усталостью от официоза, вниманием к маргинальной и индивидуальной жизни, развивается самиздат и тамиздат. Кинематограф и литература изображают остывающих, циничных персонажей или героически сопротивляющихся нарастающему торгашескому духу снаружи и внутреннему распаду в душе. Многие погружаются в русскую классику и историю XIX века, под прикрытием которых можно говорить о наблевшем.

В 1957 году Игорь Майоров завоевал Гран-при на престижном международном конкурсе детских рисунков в Индии, после чего был зачислен в художественную школу Иогансона при Академии художеств. Затем была учеба в Серовском училище. Одним из педагогов Игоря была Марина Тиме, племянница Александра Блока, она возлагала на ученика большие надежды, много занималась с ним акварелью.

Позднее Игорь напряженно занимался чеканкой, это способствовало разгулу фантазии, формированию профессиональной четкой и крепкой как у спортсмена руки. Однажды он создал чеканку 24 квадратных метра за 3 недели для ВДНХ. При этом как будто бы что-то перевернулось в личности Майорова: Труд для него стал важнее самоидентификации...

«Для себя» Майоров с удовольствием рисовал мечтательных, немного доступных девушек, фантастические пейзажи, исторических и литературных героев. Рисовал сразу большими сериями. Среди них «Ночные бабочки», «Мастер и Маргарита», «Пейзажи городов»... Если был спрос и вдохновение, за одну ночь создавались сотни рисунков, обычно в смешанной технике (акварель, тушь, пастель, чернила, гуашь). Когда бумаги не хватало, использовались фрагменты обоев. На ночь он покупал себе банку советского растворимого кофе, три бутылки хорошего коньяка и, пребывая в усиливающейся эйфории, творил свои воздушные лучезарные голубоглазые миры в кудряшках ангелов и духов.

В мире искусства Майорову особенно были близки иконописцы Феофан Грек, Симон Ушаков, Андрей Рублев, художники Врубель, Кустодиев, Корин, Пластов. Обожал Майоров Рерихов.

Судьбоносным оказалось знакомство с московским художником Анатолием Зверевым. При встрече художники заимствовали друг у друга художественные техники, приемы, стили. Зверев пытался делать чеканки, а Майоров и Артемьев пытались повторять стилистику графики Зверева.

Художников объединяет легкая живая рука, китайская манера — живое биение сердца молниеносно переносить на бумагу кистями и красками. Словно ангелы их вдруг дружно обратили от Запада на Восток, от ремесленной

многодельности отвлекли на создание порхающих бабочек, потеки и потоки цвета и воды, игривую непредсказуемость, вкрапленную в задумку образа...

Персонажи Майорова — Есенин, Гагарин, Гумилев, Цветаева, Ахматова, русские святые, Пантелеймон Целитель, Николай Угодник, девушки с виноградом, Мефистофель с рюмкой, Ассоль, Жанна Д'Арк, моряки и парусники и т. д. У Игоря Майорова в роду были иконописцы и богомольные бабушки, которые его в советское время крестили и водили на службы в храмы, сам Игорь, видимо, был глубоко верующим человеком.

Любимыми персонажами Майорова были Пушкин, Гоголь, Наполеон, Леннон, Достоевский, былинные герои. А вообще он рисовал портреты всех, кто ему был интересен. Тарковский, Терешкова, Эйнштейн, Чарли Чаплин, Бетховен, Дягилев...

Мир Игоря Майорова в экспрессионистском стиле Анатолия Зверева полон цвета, энергии линии, выбросов красок и сосредоточен на Человеке. Майоров проводил ночи в творчестве, а дни — в тусовках и общении со всеми, кто оказывался рядом — от девушек-ночных бабочек, почти невинно слетавшихся на огоньки ресторанов и в тусовочные гнезда, от спившихся субъектов, которые могли оказаться и гениальным художником, и потерявшимся летчиком, — до начинавших разворачивать свою предпринимательскую энергию дельцов. Художник страдал не только литературоцентричностью и книгоманией, но и человеколюбством, тягой к человекопознанию.

В его работах сверкает череда узнаваемых персонажей, типажей, мифологизированных героев, в кругу которых пребывал советский человек 1980-х. Майоров, несмотря на экспрессивные художественные приемы, создает индивидуализированные образы.

У каждой женщины свой особый цвет лица, фактура волос, характерные черты фигуры и строения лица, угадываемый характер. И каждую автор любит. Одни — это советские «маркизы», девушки с одухотворенными лицами, которых художник наряжает в романтические фантазийные шляпки, великосветские наряды, но при этом с обнаженными плечами и грудями. Другие изображены в эротических нарядах, часто почти полностью обнаженные. От его работ веет огнем и теплом тела, живым Эросом. А ведь в жизни его модели были студентками, библиотекарями, бухгалтерами, инженерами. В позднем СССР все работали...

Такие же метаморфозы происходят и с мужскими прототипами. Живые яркие лица современников в фантазиях художника, изо всех сил не желавшего оставаться в своих временах хрущовок, брежневок, заводов, шоссе и колхозов, сияют словно инфернальными всполохами света свечей, у них усиленный румянец и блеск глаз, розовеют от любви и вина губы. Художник делает свое «кино», свои «кинопробы», предается мечтам о перемещении во времена Пушкина, в мир «Мастера и Маргариты», во французские романы XIX века. Его любимые персонажи Гоголь, Пушкин, Чарли Чаплин, Наполеон изобра-

жаются Майоровым как близкие друзья из тусовки, в них сквозят советские парни, хиппи, знакомые интеллигенты, надменные гордецы, собутыльники.

И картину романтического полета над обыденностью дополняют эффектные букеты цветов, словно слепленные из выбросов энергии и плевков красок. Мастерски одним ударом кисти передана толщина и блеск стеклянных кувшинов, жажда жизни и радости каждого лепестка, каждой веточки. При этом цветы укоренены в своем времени, в них еще нет пластика и холода будущих времен, это пьющие воду, пышущие страстью розы, ромашки, люпины... Это именно 80-е с нашими советскими громкокричащими мюзиклами с их преувеличенными, юмористически вульгарными шляпками и цветами, пляшущими вокруг Гурченко и другими звездами кордебалетами.

Майров этим похож на Грина, создавшего свой Зурбаган. Но каждая Ассоль и Грей из его мира почему-то очень напоминают конкретную Олю или Ляду, Сашу или Колю из нашей далекой юности 1980-х.

В судьбе И. Майорова было много трагических страниц<sup>1</sup>, но, удивительно, как высоко светит в его творчестве искра жизни, как бы являя нам свое божественное происхождение.

Особо хотелось бы отметить анималистические листы И. Майорова, на которых предстает божественное начало мироздания: лежащий рыжий кот, вздернутые ушки, тепло сложенные лапки... Перед нами зеленоглазое чудо.

Природа на листах Майорова всегда пышет листвою дерев, небо сияет синевой, грозящей тучами, домики словно выталкиваются и строятся на наших глазах из могучего мира. Таким же страстным клубком линий и пятен воссозданы толстые коты 80-х, псы, как из детского кино, радостные львы, мудрые лошадки.

Анималистическая серия выстраивается как серия индивидуальных портретов кошек, котов и собак. Сине-зеленые контуры ярко оттеняют звериные шкурки: какая она, душа кошки? Рядом с нами живущее животное, всегда близко, протяни руку и погладь. Но на листах Майорова присутствует некая таинственная искра жизни. Вот кот нежно положил головку себе на лапки, приподнял огромные глаза, магически смотрит на нас: есть ли душа у кошки? Какая она?

Спокойно-грустным, сосредоточенным листам Майорова так подходит стихотворение Осипа Мандельштама 1909 г.:

*Ни о чем не нужно говорить,  
Ничему не следует учить,  
И печальна так и хороша  
Темная звериная душа:  
Ничему не хочет научить,  
Не умеет вовсе говорить  
И плывет дельфином молодым  
По седым пучинам мировым.<sup>2</sup>*

Анималистический жанр распространен в искусстве и живописи с незапамятных времен, люди еще в наскальных рисунках стремились запечатлеть повадки и особенности животных. А. Обер, В. Серов, К. Савицкий, А. Степанов, В. Ватагин, Е. Чарушин и др. русские художники зачастую изображали зверей в естественной среде обитания, скульптор А. Обер привнес интерес к смертельным коллизиям животного мира.<sup>3</sup> Анималистика Майорова спокойна, созерцательна, обобщена. Она создает возможность для перехода к игровому фантазийному миру, стоящему на грани с бытиной: в листах Майорова Кот начинает выполнять роль коня, изящно поддерживая почти манерную красавицу.

После смерти художника его работы выставлялись в Гамбурге, Мюнхене, Хельсинки, Париже, Вене.

Много внимания творческому наследию Игоря Майорова уделял ленинградский коллекционер Георгий Михайлов. Пока была жива мама Майорова, он у нее выкупил более 1500 работ.

Первая персональная выставка Игоря Майорова состоялась в 1992–1993 годах в Гамбурге, ее организовала галеристка Ханна-Лора.

Его работы находятся в Лувре, в Русском музее, Ирландской национальной галерее, в музеях России, в частных коллекциях семей Е. Евтушенко, Гагариных, Ростроповича и Вишневецкой, Плисецкой и Родиона Щедрина, академика Лихачёва, Д. Гранина, М. Дудина, В. Терешковой, Никиты Михалкова, Джини Лолобриджиды, Пола Маккартни, Ельцина, Ширака, Горбачёва, Д. Медведева и др.

Игорь Майоров оказался ярким явлением и певцом эпохи позднего социализма с его тенденциями усталости и эскапизма от надоевшей, подзаскорузлой реальности в мир грез, романтизма, свободы, постмодернистской «невыносимой легкости бытия». Это не бунт рок-музыки, не мрачные ужасности обиженного диссидентства, не сюрреалистический отрыв и надрыв — это пушкинская поэтическая фантазия, любовь, еще не разнузданный, гармоничный гедонизм, радость жизни, вечные ценности, умение высечь и воплотить божественную искру жизни...

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Дудина Ирина. Тайна Майорова. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lyssak.com/onas/stati/599-tajna-majorova-irina-dudina> (08.02.2023); Сергей Рац. Жил-был был художник один // Электр. Журнал ЛИterra. Территория литературы и искусства. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.literra.online/posts/zhil-byl-hudozhnik-odin> (08.02.2023).

<sup>2</sup> Мандельштам Осип. Медленный день. — Л., 1990. — С. 15

<sup>3</sup> Карпова Е. Артемий Обер // Артемий Обер / Альманах. — Вып. 513. — СПб., 2017. — С. 13.

---

\* Дудина Ирина Викторовна — художник, поэт, писатель, журналист, автор 15 книг (стихи, проза, очерки). Художник секции плаката СПб Союза художников, Член СПб Союза писателей.



**МУЗА НЕВСКОГО СТЕКЛА**  
(Памяти искусствоведа Н. И. Василевской)

29 апреля 2022 года глубокой ночью тихо улетела от нас яркая, сильная душа Нины Ивановны Василевской, искусствоведа, поэта, матери, музы, вдохновительницы искусств.

Муза по-русски — Берегиня. Пантеон славянских богов загадочен, и только лишь ухом мы слышим, что «берегиня» нас бережет и ластит к нам берега счастливой страны искусств. Мы пользуемся греческим словом «музы», родственным слову «музыка», при вито́му к русскому языку, хотя изначально «музыкой» назывались все искусства.

Греки придумали мифологию, которая нам нравится до сих пор. Любопытный Зевс-Вседержитель сочетался с богиней Памяти Мнемозиной, и от них родились Музы, в переводе с греческого — «мыслящие». «Мыслящие Музы» создали не только музыку, но историю, и все виды искусств и наук, используя в этом Гармонию (соразмерность). Искусства — воплощение Памяти, а Память — продукция Мысли. Быстрая Мысль находит, ощущает, в Память запечатлевает. Беспмятный человек (человечество) превратилось бы в аморфное существо, бесцельно бродящее по миру. Но Мнемозина не только связана с прошлым. Во власти Великой Памяти — будущее, ибо Память — фундамент, на котором строится культура. Музам посвящались храмы (мусейоны). От этого слова произошел «музей».

Искусствоведение — профессия широчайшего плана. Она включает историографию памятников, не ограничиваясь ею. Есть искусствоведы — музы (пол здесь не важен). Они имеют дар вдохновлять, воздымая энергию творчества через себя — к другим. Они не создают руками и не подписывают свои творения, даруя избранныкам (или избранныцам) свою силу. Был бы Пушкиным — Пушкин, если бы рядом не был вдохновляющий Дельвиг? Если бы друг Антон не показал ему вовремя силу его слова и не убедил писать? — «Гуляка праздный», — так могло бы быть...

Нина Ивановна Василевская, безусловно, от Природы талантливый человек. Все знавшие ее, помнят ее «этюды», — словесные зарисовки, которыми она щедро делилась, прекрасно владея речью и имея артистический дар. Это ей чрезвычайно помогало в художественной оценке вещей, любимого ею стекла. Она его чувственно ощущала, обожала. Она одна из немногих, любивших не столько декор, сколько форму. «И монолит, и вертикаль», — так она видела, так описывала в полузаметках-полустихах.

Она была искусствовед-поэт. Как жадно она ловила удачные образы, как схватывала их острую суть на горящем глазу с улыбкой на устах! Для нее искусство было — праздник. Любимый художник или любой другой

человек — восторг. Она умела восхищаться и восторгаться, и зажигать своим пламенем любви.

Я познакомилась с ней в 1970 году. Красавица-блондинка в белом кримпленовом платье с серебристыми блестками в сопровождении ее друга, московского искусствоведа Никиты Васильича Воронова вошла в нашу квартирку (дом художников на Космонавтов). Только что поженившись, мы там жили с Адольфом Михайловичем Остроумовым, замечательным художником стекла. С тех пор она вошла в мою личную и творческую жизнь, став близким, родным человеком.

Я — интроверт, она — экстраверт. Друг друга мы дополняли. Она не понимала, что значит — что-то скрывать от других. В ней жила мощная, непроявленная артистка. Львица-царица. Никита Васильевич тоже был лев, как и ближайший друг, стекольщик Юра Жульев. Как и я. Наш львиный прайд давал хорошие результаты. Мы разогревали друг друга, и Нина Ивановна всегда была зажигалкой.

Семидесятые годы были очень интересны и плодотворны в плане искусств. Страна имела хороший доход от нефти, как говорят теперь, — мы тогда уже сели на «нефтяную иглу». Из-за выгодных нефтяных доходов похерен был проект Алексея Косыгина по реконструкции промышленности и сельского хозяйства. Америка в 70-х переживала кризис, после ухода Де Голля Франция обмещанивалась. Для нас политическая обстановка было довольно стабильна. Народу с позволения Хрущёва и Брежнева позволено было расслабиться, залечивая раны войны. Шестидесятые, семидесятые и восьмидесятые годы в русской истории были одними из самых сытых и спокойных, которым, казалось, исходу нет. Последнее тридцатилетие советской власти, постепенно утрачивавшей идейный напор, постепенно возраставшей класс партийной номенклатуры, утратившей веру и оторвавшийся от народных низов, как ни парадоксально, для искусства было плодотворно. Парадокс заключается в том, что искусства пышнее и расцветают именно там, где начинается разложение. Гнилостный запах уходящих идей питает и возвращает новые, небывалые, изысканные, разъедающие сытую плоть явления в литературе, кино, в изобразительных искусствах. Таков наш «Серебряный» век, второе название которого — декадентство, предшествование революции и слома царской России. Такова и наша Брежневская эпоха, — так называемая «эпоха застоя», после чего на рубеже девяностых Советский Союз пал.

Нина Ивановна по своему образованию, психическому устройству, по началу жизненного пути была советский человек. Ее детство и юность, пора становления личности прошли в 30-е годы. Девочкой она попала в войну, в блокаду, и претерпела ее вместе с матерью с начала и до конца.

Я хочу сказать об основе нашего общества, народа, который, как бы к тому ни относиться, выдерживал и выдерживает немислимые нагрузки судьбы. Такие нагрузки, которых не выдерживал никто. Да, это мужчины,



которые умели трудиться, воевать, которых нещадно истребляли, калечили, поражали в гражданских правах. В основном — это крестьяне в первом или втором поколении, как и женщины, попросту — бабы, на плечах которых держалось государство, род. Такая была рязанская крестьянка «баба Лида», безмужняя смолоду, Лидия Фёдоровна, Нинина мать. Такими «бабами», с виду еще молодыми, наполнен был предвоенный Ленинград. Они, малограмотные и физически истощенные, были опорой фронта. На них опирался блокадный Ленинград, молодежь, дети и внуки. Крестьянская выдержка, дух коллективизма, рода, семьи, — вот что оказалось сильнее, чем эгоизм, который, безусловно, тоже был.

После окончания войны выжившие бабушки по-прежнему держали семью. Внешне их роль была невелика, — их дочери, молодые, задорные, — главенствовали в семьях, но, как корень растения не виден, прячется в земле, но, тем не менее, — он главный в жизни, так и бабушки-берегини незримо хранили семью со всеми домашними, включая животных. Крестьянское семя, заброшенное в жесткую городскую среду, многократно ожесточенное военными обстоятельствами, оказалось способным выжить.

В семидесятых (когда я ее помню) «баба Лида» царствовала на кухне, в малогабаритной квартирке на Металлистов, где жила семья. Она каждому готовила отдельное блюдо. Для гостей были — особенные пироги. Запах фирменного «бабы-Лидино» пирога с капустой помнился, и зывал в их дом. Нина Ивановна любила говорить: «У нас — дом, а не квартира». При гостях «баба Лида» подавала еду, но за стол не садилась, между тем наблюдала и имела свое суждение о каждом. Когда ретивая Нина возражала, она говорила упрямо: «Нет, я скажу, скажу!», — и говорила, часто нелицеприятно. К ее мнению относились скорее всего со смешком, но оно у нее было, и она имела запал его изъяслять.

Юная Нина оказалась в блокаде. Принято считать, что блокадники не любят вспоминать те годы, но образованная, наблюдательная Василевская рассказывала. Особенно мне запомнился ее рассказ о том, как при прорыве блокады ликовали раненые бойцы, протягивая руки прохожим сквозь борта полуторок, на которых их куда-то перевозили. Это было возле Невы, там, где Военно-медицинская академия, куда, видимо, их доставили с боя.

Красавица Василевская после войны хотела быть актрисой, но это не произошло. Поступила на исторический в Университет. В последние годы она очень гордилась полученным образованием (Каргер! Мика Каган!). Видимо, смолоду у нее была наработана хорошая память и цепкий ум. В постсоветские десятилетия, когда «идеология» была снята с повестки дня, когда стерлись критерии добра и зла, хорошего и плохого, и стало «все дозволено», и любая низкопробная отсебятина притиралась к знамени «свободы», она взывала к осмысленному художественному бытию. Но «тенденции и концепции» стали бессмысленны как многое, за что в свое время люди отдавали жизни.

После окончания университета Василевская вместе с мужем, военным врачом, оказалась в военной части, где успешно просвещала людей с помощью искусства. Ей видимо помогала общительность и дар публициста. Родились двое детей — сын Игорь и дочь Алёна. Но брак с Виктором Василевским распался.

1970-е годы — рассвет «декоративных» искусств, которые выходят в авангард, приносят новые формы и смыслы. Рычал и гремел гитарой Высоцкий. По кухням за портвейном и водочкой хулили свою страну. Партократом быть стало стыдно, хоть и престижно, потому что для них в основном были льготы. С каждым днем блекла и таяла вера в коммунизм. Искусство же пышно отреагировало на эти противоречия в условиях приоткрытой двери на Запад с возможностью полусвобод.

Скрытное, потаенное искусство семидесятых было насыщено смыслами и намеками, загадки которых будоражили больше, чем явь. Дефицит информации и зрелищ, присутствие ограничивающего контроля усиливали напряжение ищущих умов. Как ни странно, все это приводило к расцвету творчества в самых разных видах и направлениях, в том числе и в искусствах ДПИ. Именно в них, в искусствах, как до того считалось, «второго плана» в сравнении со станковой живописью, графикой и скульптурой, шел важный поиск образов, приемов и форм.

Разгоряченные призывом В. И. Мухиной «Искусство — народу», художники -прикладники в шестидесятых ринулись на производство, но скоро остыли, и стали искать применение своих обновленных творческих сил. В этот период в связи с возросшим строительством и благосостоянием государства потребовались уникальные художественные образцы для интерьеров общественных зданий, для музеев и коллекций Художественных фондов. Народ ходил на выставки и в музеи, даже не помышляя, чтобы что-то приобрести, но ради впечатлений. И художники отвечали этим задачам. Удачные вещи обсуждались, о них писали в замечательном журнале «ДИ СССР». Они являлись востребованной духовной пищей.

К художественному стеклу был проявлен особенный интерес. Свободные гутные формы, геометричные призмы и кристаллы, напыление и гравировка, горячая лепка и резаный хрусталь, — все это применялось к созданию не только блюд, чаш и ваз, но совершенно диковинных «декоративных композиций». Если в 60-е была нацеленность на практичность, утилитаризм, правду материалов и форм, на открытость ума и сердца, то 70-е научились артистично лукавить, говорить «эзоповым языком». В «застойные» 70-е были прикрыты и заторможены важные проекты: советский Космический проект, не оцененные до сих пор идеи Ивана Антоновича Ефремова о нравственно-социальном преобразовании, которым зачитывалась молодежь шестидесятых, и многое другое. Постепенно гасла мечта в свою страну, в свой народ и росли «забугорные» приоритеты.

Но в целом и внешне все было благополучно. Народ жил спокойно и сытно как никогда. Это Америка продолжала непопулярную войну во Вьетнаме, у нас же был мир, время «брежневского застолья». Я не иронизирую. Мы жили «с фигой в кармане», уже понимая и пытаясь как-то выразить внутренние противоречия в литературе, искусствах, особенно — в кино. И это хорошо получалось. Энергия шестидесятников в семидесятых не исчезла, но стала более изощренной в формах выражения. Достаточно упомянуть имя Андрея Тарковского, «Зеркало», «Солярис» и «Сталкер», вышедшие в семидесятых, чтобы представить эпоху.

Я подхожу к тому, что советское (ленинградское, в частности) художественное стекло в семидесятых годах вышло в открытую идеологическую сферу. Да, делались прекрасные рюмки и вазы, но рядом родилось совершенно новое художественное направление, прикрывшись названием «декоративная композиция» как фиговым листком.

Практически оно возникло в начале (еще в конце шестидесятых) возвращением к отвергнутому «украшательству» пост-сталинских времен. На магазинных прилавках были простенькие дешевые вещи из стекла, а на выставках — сложные, богато украшенные, затейливо выдуманные и прекрасно исполненные изделия. Художникам, опытным мастерам-исполнителям хотелось себя показать, хотелось проявить свои творческие возможности, участвовать в широкой жизни. И, конечно, затейливые «композиции» хорошо выглядели на выставках, закупались в фонды Министерства культуры, Союза художников и в музеи. Художники-стекольщики получали известность, престижные командировки, участия в конкурсах и деньги.

Таким образом стимулировался их творческий рост, и развитие направления в художественном стекле, как в керамике и фарфоре. И сегодня мы можем смело оценивать эти виды искусства как наши реальные достижения. Они не просто возникли из ничего.

Они воспитывались общественной средой и теми, кто профессионально этим занимался. Прежде всего это были коллеги-художники и искусствоведы.

Нина Ивановна Василевская одной из первых увлеклась поэтикой нового стекла. Она хорошо разбиралась в технологиях производства, но ее конек была именно поэтика молчаливой художественной формы. «Поэтика» (не поэзия) это — «наука о системе средств выражения» в искусстве. То есть — одна из ветвей искусствознания, причем — довольно редких. Искусствовед такого сорта первым встречает новорожденное произведение, дает ему оценку не в баллах, а в адекватной по глубине и таланту литературной форме. Искусствовед такого рода — как «крестный отец» или «мать». Он сигнализирует обществу, чиновнику-покупателю, что появилось на свет — уродец или совершенство. Потребовались усилия, знания, любовь таких специалистов, как Василевская, чтобы убедить общество в ценных, особенных качествах этого искусства.

Нужно сказать о Художественных советах семидесятых годов, в особенности — Советов по стеклу. Это были мероприятия со стороны Союзов художников и стекольных заводов, когда отпускались средства для поездок и работы по оценке и приему вещей. Завод (например, «Красный май») приглашал к себе группу художников стекла и искусствоведов из разных городов, устраивал выставку последних изделий и своих мастеров, и приезжих. Обсуждалось все представленное, и обсуждения эти были лучшей школой. Как правило, по следам Худсоветов писалась статья в лучший по тем временам журнал «ДИ СССР», искусствоведы которого, как правило, присутствовали и работали на Советах.

Кажется, Светлана Бескинская в шестидесятых зачала Братство стекольщиков, в которое входили москвичи Савельева и Ибрагимов, Рязанова и Степанова, супруги Шушкановы, ленинградцы Адольф Остроумов, Александр и Галина Ивановы, Борис Александрович Смирнов, и многие другие замечательные специалисты. Собирались в крохотном подвальчике-мастерской Любы Савельевой на Сивцевом Вражке, где, как в сказке про Буратино, висело огромное панно-сюзанэ с автографами членов Братства.

Мы постепенно забыли, как, для чего задумывалась Советская власть. Она и задумывалась как коллективное творчество, как власть СОВЕТОВ. Люди советуются, соглашаясь с СОВЕСтью. А СОВЕСТЬ — СОВместная ВЕСТЬ, СО-гласие. В опротивевшем нам когда-то обююрокращенном слове «советский» был заложен громадный смысл построения общества на основе всеобщего со-гласия. Мы постепенно сбились с главной колеи, заслуженно претерпели многие испытания, но идея не виновна. Сегодня художественная среда распылена, потеряла авторитет и силу. Нина Ивановна осталась одной из последних «могиканш», носительниц лучших традиций советской художественной культуры.

Она сохранила дух общественницы, лидера, магнита. В самые глухие, гибельные для Невского стекла времена девяностых годов, она болела душой, собирала людей, призывала. В девяностые было совершено преступление: погиб созданный Мухиной в труднейшие предвоенные годы Завод художественного стекла. Художники были буквально выброшены на улицу. Великолепный заводской музей был бы растащен или бы оказался на помойке, если бы не усилия энтузиастов-художников, которые буквально в хозяйственных сумках спасали работы. Сейчас они — основа Елагинского музея стекла. И Н. И. Василевская — часть этого процесса, включая создание Клуба стекольщиков там же.

Она пыталась восстановить распавшееся Братство, и в какой-то возможной степени это ей удалось.

Нина Ивановна, проработав много лет редактором в издательстве «Аврора», обладала литераторским даром, очень много читала, смотрела лучшие фильмы, наши и зарубежные, выходявшие на экраны тогда. Она очень много выступала в Союзе художниках на обсуждениях, и жаль, что записей не бы-

ло, и это исчезло. Писала в журнале «ДИ». Создала единственную монографию об одном из ее любимых художников Адольфе Михайловиче Остроумове. Совсем недавно, в возрасте 94 года, решила написать статью о стекле на Елагинском острове, — то, что она любила и знала. В последние годы, уже не выходя из дома, она вдохновляла, поддерживала творческий пыл в рассеянном, но по-прежнему любимом ею искусстве. Художники Наталья Тихомирова, Гончарова, Ольга Киричек, супруги «Маркграфы», как она их звала, Александр Гордин, директор Елагинского музея Татьяна Ершова, — она поддерживала этот круг своими знаниями и жизненной силой. Она — предпоследняя из когорты искусствоведов-мастеров того поколения, кто всерьез занимался стеклом, и последняя, кто поддерживала их связь. Людмила Крамаренко, Стелла Базазьянц, — это были крупнейшие специалисты, участницы всех Советов, создательницы виднейших трудов. Осталась из них только Людмила Казакова, последней приезжавшая на наши выставки «Стекло и керамика на траве».

Василевская, начиная с юности и до последних дней (вернее — ночей) писала стихи. Очень любила Цветаеву, прекрасно ее читала. Издала свой сборник в 2017 г. Это — исповедь, где и восторженное отношение к людям, событиям, к миру, и удивление, и порою — обиды, — все краски бытия. Ее стихи не словесно-описательны, они образны. Она рисует словом картины, которые наблюдает в жизни, в режиме благородного поэтического искусства. Она восхищается и возмущается, задает вопросы, взывает, и сама же дает ответы. Она вбрасывает в мир свои яркие и очень конкретные ощущения, будоражит и дарит краски.

Откуда такая энергия, такая сила жизни? Ведь она девушкой-подростком оказалась в Блокаде. Испытала все сполна, от звонка до звонка. Ей не нужно, грешно говорить о войне, она лучше всех ее знает. Гневалась и имела на это право, когда осквернили память о тех, кто сражался, претерпевал немислимые страдания, поддерживая наш род.

*Писатель, прыщик, новодел,  
Спесивостью отягощенный,  
Вдруг непременно захотел  
Проникнуть в то, что сокровенно, —*

бросает она в лицо какому-то пасквильяру. Она была высокогражданственна, порой нетерпима и безапелляционна. Она была — девачка. В дни всеобщей «терпимости», приведшей нас к страшным заблуждениям, и по сути, к потере страны, Василевская стояла до конца. Она так написала о себе в стихотворении «Я»:

*Я и в смерти жизнью останусь.  
Я хочу, чтоб поверили мне,  
Что не бурю воды в стакане  
Пронесла я в своей судьбе.*

*Каждый шаг — и удар, и рана.  
Каждый взмах косаря — в провал.  
Но средь скошенного бурьяна  
Жемчуг счастья всегда сверкал.  
«Я и в смерти жизнью останусь...», —*

*да будет так, дорогой наш друг, наставница, Муза!  
29 апреля 2022 года (В день ее смерти)*

Закончу рассказ своим шутивным стихотворением, написанным в честь ее юбилейного 90-летия:

*Нине Ивановне Василевской  
Дрожит лобастая куртина —  
Скоропалительная Нина,  
Царица грозная, одна  
На гребень ей взгромождена.  
Рванула — грянул гром в округе.  
В отвале — недруги и други:  
Где — шишка, где рассечен лоб,  
А вон тому уж нужен гроб, —  
Бедняга тот, — ему нутро  
Взорвало Нинино ядро...  
Вот умник — в куст залез заране,  
А тот — шрапнелями изранен.  
Тот спрятал голову в закут,  
Другие в панике бегут!  
Конечно, это только шутка —  
Взрывная Нинина минутка.  
Но гром иссяк, разнесся дым,  
И мир стоит, неуязвим,  
И свежей влагой серебрится.  
И — Нина в кофточке из ситца...  
4 августа 2017 г.*



Марфа Телепова  
Павел Шаварда  
Александра Бианки  
Ангелина Шеремета\*

**НАТЮРМОРТЫ СЕРИИ «ФРУКТОВЫЕ СЕЗОНЫ»  
НИКОЛАЯ ТЕЛЕПОВА**

*Равенства не надо. Это лишнее...  
Сливы, цените неравенство с вишнями!*  
А. Володин

Творчество Николая Алексеевича Телепова богато на метафорические осмысления неодушевленных предметов. В серии натюрмортов на тему «Фруктовые сезоны» художник воплотил оптимистическое начало своих взглядов. В его мироощущении плоды (в частности, фрукты) являются не только богатыми дарами природы, восполняющими наши пищевые и эстетические потребности, но и объектом размышлений. Древнейшие изображения фруктов мы находим в орнаментах Египта или в узорах и на фресках Помпеи и Рима, но лишь со времен греческой мифологии художники изображают фрукты не как украшение картины, а как смысловой элемент и часть ее содержания (например, картины на тему «Суд Париса»). Так яблоко для «Прекраснейшей» из дам становится причиной раздора мифологических богинь. Как отдельный жанр живописи натюрморт (*nature morte*) сформировался у голландских и фламандских художников XVII века. Тем не менее, толчком для расцвета натюрмортной живописи стало изобретение тубиковых красок (в конце XIX века) и позже другого метода производства — масляной пастели (конец XX века). Изменения в манере исполнения натюрмортов связаны с многочисленными течениями и стилями изобразительного искусства (от реализма до сюрреализма, супрематизма, кубизма и пр.). Если маньеризм произвел трансформацию искусства средних веков, приведя к противостоянию телесного и духовного, то представители позднего возрождения (барокко) существенно нарушили «ренессансную сбалансированность и гармонию структурных решений» (*Pinelli, 1996*). Как видим у представителя итальянского маньеризма, Д. Арчимбольдо, натюрморты характеризуются элементами гротеска. Четыре хорошо известных из них, посвящены временам года. Необычное сочетание цветов и плодов растений с формой головы животных позволили Арчимбольдо расширить границы нашего философского понимания формы и содержания. Но упрощенное для декоративности полярное разделение на материальное и духовное привело к утрате ренессансной гармонии между природой и человеком. Н. А. Телепов не видел причин для противостояния науки (материального) и искусства (духовного), и вслед за

Леонардо Да Винчи (итал. *Leonardo Vinci*) считал ошибочным игнорирование естественной градиентности мира.

Как же отдельные натюрморты превратились у Н. А. Телупова в серию «Фруктовых Сезонов»? Долгое время Николай Алексеевич делал живописные натюрморты исключительно на юге, где фруктовое изобилие было особенно ощутимо, да и яркое освещение не заглушало нюансов окраски плодов. Почти все летние и осенние натюрморты были сделаны им в Доме творчества «Горячий Ключ» Краснодарского края: он считал удобным писать их на картоне, чтобы не испортить при перевозке. И рисовались они при дневном свете, а не в ателье Петербурга, где было слабое освещение, замененное на лампы или софиты. В Доме творчества, как и в мастерской, скипидарный запах никому не мешал и поэтому эти натюрморты были выполнены маслом. А после переезда в Париж Николай Алексеевич стал писать маслом только летом на даче, где запах оставался вне жилого дома. В городской квартире он вынужден был писать пастелью. Вскоре он освоил новую для него технику живописи — масляную пастель, которая производится прессованием пигментов и льняного масла. Таким образом, он мог экспериментировать дома на натюрмортах с любыми предметами, и за первые два года жизни во Франции он вдруг сделал более ста натюрмортов масляной пастелью. В первый год Николай Алексеевич приносил с рынка фрукты и овощи, которые были для него новы и потом писал оригинальные натюрморты: «Зеленая рука» (из спаржи), эскиз для витража на трассе «Неравенство стручков перца» (отсутствие света-теней позволяет рассматривать перцы с любой стороны), «Черное золото басков» (сорт вишен на юго-западе Франции) или «Плоские персики» (из инжирной группы, где неустойчивость формы отбалансирована между шаром и параллелепипедом). А затем Николай Алексеевич стал создавать композиции из фруктов того или иного месяца. И тут он заметил, что русские и французские сезоны по времени созревания плодов не совпадали. Так возникло желание вернуться к натюрмортам с фруктами и созданию серии «Фруктовых Сезонов». Причем, натюрморты начала лета у Н. А. Телупова — радостные и беззаботные, как детство и юность («Клубнички»), а осенние и зимние — олицетворяют зрелость и итоги жизни («Пирамида мандаринов»). При составлении композиции Николай Алексеевич сочетает на столе разнообразные плоды с предметами быта (вазы, блюда, ножи, бокалы) или с другими продуктами (хлеб, вино, коньяк), но они написаны не в традициях фламандских «накрытых столов», когда хозяйка дома заботится о правильности сервировки. Н. А. Телупов восхищался тональными натюрмортами нидерландского художника Франса Халса (нидерл. *Frans Hals*), где живописное изображение предметов созвучно с характером человека. Однако подход Николая Алексеевича к постановке натюрморта был иным, а именно философским. Зачастую он задавался вопросом: «Как так получается, что почти все плоды шарообразной формы? Они как Земля, которая не то, чтобы совсем круглая, но — яйцеобразная». В отдельную группу Николай Алексеевич вы-



делял фрукты с нетипичной формой: бананы, груши, клубника. Они были им использованы для шаржей или для постановки акцента, подчеркивая особую ситуацию. Например, использование грушевидной формы в шаржах на прическу А. Ахматовой (Телепова, 2023) или различия в развитии клубничек в шаржах на индивидуальные особенности подружек О. Кузьминской («Клубнички» — описание ниже).

И последнее замечание, набор признаков для классификации плодов и фруктов, интересующий художника, и ботаника очень отличается. Николая не интересовало ни бытовое разделение фруктов по зрелости, текстуре или вкусу, ни уж тем более по типу гинецея и структуре плода (многоорешки клубники или многокостянки малины). Форма, размер и цвет — вот три кита, на которые опирается художник, а тонкости разнообразия оттенков цвета редко волнуют ботаников, так же как тональность или игра светотени. В нашей семье за счет обмена научного и художественного восприятий происходило расширение кругозора всех членов семьи. В данной статье мы приводим описание пяти натюрмортов: два в классическом стиле («Золотая дыня», «Апогей осени»), два в стиле модерн («Арбуз и хлеб», «Фруктовая чаша»), а также тональный натюрморт «Клубнички» и лирический натюрморт «Хурма среди яблок».

### **«Арбуз и хлеб» (или «Черный хлеб — сердце русского стола»)**

**Картон, масло (45 × 50 см), август 1976,**

**Горячий Ключ Краснодарского края**

Натюрморт «Арбуз и хлеб» из серии «Фруктовые сезоны» был сделан в Горячем Ключе Краснодарского края в августе 1976 года. На голубоватой тарелке изображены крупный арбуз и солидная краюшка черного хлеба (на переднем плане). Целостность сферы арбуза нарушена — его отрезанный кусок мы находим в правой части композиции. Он лежит практически за тарелкой, в тени арбуза. Мы видим, что в живописи Н. А. Телепова почти всегда есть основная тональность произведения, также как в романтической музыке. В данном случае тон натюрморта коричневый (от сепии до сиены, охры и умбрии), а так как он не входит в палитру основных цветов спектра, то художники его получают смешивая различные пигменты (чаще всего зеленый и красный, либо оранжевый и синий, реже желтый с пурпурным). Для Николая было естественным выбрать для фона именно те промежуточные цвета, которые получаются из зеленого (внешнего цвета оболочки арбуза) и красного (цвета его внутренней мякоти). Но в нашем восприятии многочисленные коричневые оттенки выглядят самостоятельными, а не смесью разных красок. Выбрав палитру промежуточных тонов, нельзя передать цветовые отношения предметов на натюрморте. Можно только сравнивать их между собой по тону: насколько один предмет светлее или темнее другого. Из-за теней даже самый светлый предмет в верхней части натюрморта (белая тарелка)

практически одинаков по тону с самым темным предметом натюрморта (круглый черный хлеб).

Выстраивая композицию, художник намеренно сместил тарелку на левый край стола и отодвинул ее из центра в верхнюю часть натюрморта, тем самым избегая акцента на арбузе. Но наш взгляд привлекает его сочный алеющий вырез — он в форме сердца! А кончик сердца указывает на отрезанный ломоть хлеба, и далее взгляд переходит на нож, скользит по его лезвию и падает на странный зеленоватый контур тени вокруг тарелки. Это смешанные тени от хлебной краюшки и от основной части буханки, которая практически вся спрятана за границей левой части натюрморта. Интересны переходы шатенового цвета у отрезанного ломтя хлеба. Его светло-коричневая мякоть с зеленоватым тоном (как у тени) отличается от обеих корочек: верхняя корочка — темная, сильно запеченная (сиена), а боковая — золотисто-коричневого цвета (умбра). Эти цвета горбушки создают полифонию и становятся симфонией, когда их уравнивают оттенки скатерти пшеничного цвета (сепия), отделенной узкой черной черточкой от широкой каштановой полосы с карамельным оттенком (охра).

На скатерти благодаря освещенному углу справа особо выделяется нож, которым и было сделано арбузу «сердце», а также нарезан хлеб. Нож появляется на картине в качестве актера второго плана, без которого не будет развиваться действие. Первое же место на тарелке художник отвел краюшке от хлебного кирпичика, а не яркому и сладкому арбузу, что естественно для людей, переживших блокаду Ленинграда; для них хлеб символизирует жизнь. Николай подчеркивает роль ножа в утолении и голода, и жажды. Он был уроженцем юга России и с детства знал, как выбрать сахарный арбуз на бахче, куда ходил с белым хлебом в кармане. Но переехав в Ленинград, Николай Алексеевич, как все северяне, полюбил черный хлеб, даже с таким десертом, как арбуз. Людмила Фёдоровна Телепова, редактор Каталога персональной выставки Н. А. Телепова, прошедшей в Русском культурном центре Парижа (1998–1999), назвала этот натюрморт «Черный хлеб — сердце русского стола». Сейчас находится в коллекции дочери и внука в Париже.

### **«Золотая дыня»**

**Картон, масло (45 × 50 см), сентябрь 1977,**

**Горячий Ключ Краснодарского края**

Натюрморт «Золотая дыня» был написан Н. Телеповым для показа расцвета фруктового сезона на юге России. Это сентябрь, когда также начинается учебный год. Преподавание в Художественном Институте им. Мухомовой обязывало Николая Алексеевича уехать из солнечного Краснодарского края именно в пик сбора винограда. С первого взгляда на натюрморт заметно, что что-то вокруг золотой дыни нарушает круговую композицию; существующие здесь пересечения контуров фруктов редко симметричны

и добавляют новые аккорды в трактовку (нюанс нестабильности). Все фрукты, объединенные по принципу округлости форм (яблоки, сливы, виноград и пара вишенки), отличаются по объему, а также по оттенкам цвета. К доминирующему зеленому цвету яблок добавлены оттенки красного и желтого, обогащая тем самым колорит осеннего натюрморта. В последнюю очередь, мы замечаем в правом верхнем углу большой арбуз, отгороженный от дыни бумажным пакетом со сливами. Хотя он и самый крупный из фруктов, но еле заметен (ему не нужно дополнительного акцентирования, его размер говорит сам за себя). От необычной крупной и ярко-желтой дыни взгляд зрителя скользит в центр к светлому блюду с черным виноградом, откуда он попадает на отрезанную в форме луны дольку дыни. Контраст между внешним золотым цветом дыни и ее внутренней жемчужной белизной невольно ведет к сравнению горячего солнца и холодной луны. Перед тарелкой, по соседству с ломтем дыни лежит нож, с помощью которого он отрезан. Как и в других натюрмортах, автор сталкивает живое и неживое, противопоставляя теплые тона разномастных фруктов с холодными красками предметов быта. Глядя на черный виноград, мы видим различные нюансы теплых красноватых оттенков на ягодах. Но в тени виноградной ветки на белой тарелке появляется холодный сине-голубой оттенок, а следующая тень (на столе от тарелки) уже совсем серая. А на первом плане лежит фруктовый нож с серым лезвием (и мрачной тенью от него), и наоборот, яркий ломть дыни, сияющий белизной и перламутром. В перепадах света и вариациях оттенков рождается «интонационное многообразие настроения — самая интимная и глубинная основа художественного творения» (Асафьев, 1971).

Еще в данном натюрморте художник играет с размерами изображенных объектов, которые не всегда соответствуют реальным. Здесь Николай Алексеевич ставит практически философский вопрос: «Что лучше один раз поесть фруктов в избытке или много раз понемногу»? Понимая, что для человека важен объем продукта, художник показывает, как крупная ветка винограда несмотря на мелкие ягоды, может быть приближена на картине к размеру плода дыни. Таким образом для художника они предстают как равновеликие, а тарелка с виноградом оказывается в центре пересечения живописных и смысловых рядов.

Находится в коллекции дочери в Париже.

### **«Клубнички»**

**Бумага, фломастер (30 × 24 см), 6 июня 1968 года, Ленинград**

Художника всегда интересует внешний вид изображаемого объекта. У клубники Николай выделял три признака: красный цвет, треугольная форма и нестабильный размер ягод. Многие садовые ягоды имели тоже красную окраску, так что его интерес к клубничкам развивался в наблюдениях за формой и размером пирамидальной ягодки. В результате он решил сделать из

клубники тональный монохромный натюрморт с разными оттенками розового цвета, но на даче не нашлось подходящей розовой бумаги.

Николай не раз обсуждал с дочерью то, как ботаники называют плоды клубники (многоорешки) и малины (многокостянки). В случае клубники то, что обычно называют ягодой, в действительности является разросшимся цветоложем, а семена, разбросанные по поверхности плода, дали ему название многоорешка. Безусловно, для художника нет разницы в том, как называть плоды клубники, но Николаю Алексеевичу понравились ботанические объяснения насчет множества пестиков у клубники, что приводит к неравенству числа «золотых орешков» у каждой ягодки. Этот элемент занимал его не с биологической точки зрения, а, скорее, как форма индивидуального воплощения личности и, в частности, избранного женского обаяния.

Как-то раз мы были на дне рождения Оли и Бори Докторовых 6 июня 1968 года, и Николай Алексеевич, увидев вазу с ранней клубникой и радостные лица всех подружек, решил изобразить девочек в виде клубничек. Он разместил всех на трех блюдечках: на первом лежат вместе три «ягоды искусствоведения» (это сама именинница Оля, Аня Каминская и Ритуля Евсеева). Шарж на Олю особый, так как «ягода» перевернута, и ее верхнюю треугольную часть венчает закрученная косичка. Аня предстает многогранной клубничкой, одна грань которой очень худенькая, как ее девичья фигура в то время. Интересно, что Ритуля — единственная «ягодка», у которой прорисованы глаза и ресницы, в отличие от других, у которых изображены точки вместо глаз. Совсем отдельно от сокурсниц стоит блюдце с ягодой Ирины Гай, которая изображена лежащей на боку, а ее лицо повернуто в фас и улыбается. Очевидна аллюзия на портрет И. Гай на тахте, который висел в квартире Докторовых над буфетом. В конце концов, на совсем маленькой розеточке предстают две «ягодки»: радостная Галочка Карандашова получилась почти идеальной кругленькой «ягодкой», а у Марфуши, дочки Николая Алексеевича, во все стороны торчат косички (чашелистики), тогда как орешков еще нет в силу того, что она моложе остальных девочек на 10 лет. Художественному взгляду Н. А. Телупова было очевидно, что посредством неравенства ягод он, как художник, может передать свое видение в понимании индивидуальности девочек. Причем смысл не в том, что они не похожи сами по себе, а в отражении разницы в характере каждой. Получились дружеские, не обидные шаржи.

Находится в коллекции дочери в Париже.

### **«Фруктовая чаша»**

**Бумага, масляная пастель (30 × 40 см), середина июня 1998 года, Париж**

Данный натюрморт сделан в июне 1998 года в Париже (через 30 лет после Клубничек). Это первый опыт по использованию масляной пастели для «Фруктовых сезонов». Он очень лаконичен. Стеклянная чаша, наполненная абрикосами и украшенная черешней, стоит на маленьком круглом

столике, где еще лежит две группы ягод из желтой и бордовой черешни. При этом Николай выбрал светло-голубой фон, чтобы передать легкость и свежесть июньского дня. Он выполнил фон в манере штриховки и растяжки тона, характерных для рисования угольными карандашами. В технике пастели нет смешивания красок и поэтому ценится безошибочность выбора цвета пастельного карандаша! Для натюрморта он использовал свой этюд с вишнями «Черное золото басков», так как у черешен менее густой цвет и созревают они позже.

Особенность данного натюрморта не в его композиции, а в том, как изменены конкретные геометрические фигуры (окружности фруктов и трапеция чаши), а также окраска абрикосов, лежащих внутри глубокой чаши. Из-за многочисленности граненых ребер чаши теряется ее прозрачность, и это делает фрукты похожими на их тени (кроме тех, что выше борта). Последние абрикосы заметно отличаются по яркости и нежности цвета от «утопленных» в чаше. Расширяясь кверху, чаша напоминает по форме древесную крону, что позволяет показать, как на веере, игру различных тоналностей оранжевого цвета. Ягоды черешни мелкие в отличие от абрикосов, но они здесь являются украшением, «как вишенка на торте», и акцент сделан именно на них, для чего вокруг алых и желто-зеленых ягод черешни добавлены насыщенные бордовые контуры, напоминающие натюрморты Р. Фалька (1981), который «любил яркие, контрастные сочетания, обобщенные выразительные контуры, подчеркнутые темной краской». Настолько смелая игра контрастов формы и цвета создает на натюрморте «Фруктовая чаша» выразительную композицию с точно заданной интонацией и смело расставленными цветовыми акцентами. Находится в коллекции дочери в Париже.

### **«Апогей осени»**

**Бумага, масляная пастель (30 × 40 см), октябрь 2000 года, Париж**

Пик зрелости природы (апогей) наступает во Франции в середине октября, когда заканчивается сбор винограда и полным ходом идет приготовление молодого вина. Конечно, Николай Алексеевич писал не раз в Горячем Ключе осенние натюрморты, где фрукты и зрелый виноград появляются в августе-сентябре. И у каждого натюрморта из Краснодарской серии «Фруктовых сезонов» были своя история, свой колорит. Во Франции им были созданы разные художественные образы, подчас из тех же фруктов, которые он видел в России. Что же художник увидел особенного во французском изобилии фруктов и предметов быта, что его толкнуло на создание продолжения «Фруктовых сезонов»? Оказалось, что здесь каждому сезону соответствуют не только свои фрукты, но и свое вино. Причем пьют его в бокалах определенной формы. Позже, в период апогея осени на столе появляется коньяк (французский специфический напиток), который зреет в дубовых бочках и приобретает красивый и оригинальный цвет. Видимо, поэтому для фона первого плана художник выбрал угол дубового стола,

его поверхность сияет на солнце, а боковые стороны — в одном тоне с коньяком. Правый борт стола украшен медными окантовками глубокого ящика, в котором хранят столовые приборы. Напротив этого угла на столе стоит белая фарфоровая ваза на ножке. Ее декоративные золотые полосы в основании и выше соответствуют оттенкам и бликам коньячного цвета. В вазе не так много фруктов — один гранат, одна груша и одно зеленое яблоко между ветками винограда двух цветов. Справа за вазой стоит кувшин с водой. Перед ним на столе лежат красное яблоко и две ягоды черного винограда, а чуть ближе к краю стола — горный персик. Судя по белоснежному ореолу персик покрыт тонкими волосками, создающими бархатистое опушение. И, наконец, слева за вазой стоит бутылка коньяка и ближе к нам — коньячный бокал, заполненный на одну треть золотистым напитком, как положено в холодную осень.

Главный акцент в «Апогее осени» сделан не на фруктах, а на развороте дубового стола, где между водой и коньяком находятся фрукты, указывая роль каждого из компонентов шедевра французской гастрономии. Здесь художник привлекает внимание зрителя к материалу, из которого сделан стол, тогда как обычно образ стола Николаем Алексеевичем совсем не обыгрывался. Как показывают натюрморты Н. А. Телупова, важная задача живописца — поиск созвучности цветовой гаммы и стремление к созданию гармонии в произведении. Серо-голубой фон в верхней части натюрморта отражается в стеклянной утвари, а коричневые оттенки стола находятся в тональном соответствии с фруктами. Как ни странно, вершина в данной треугольной композиции натюрморта находится внизу — это освещенный угол дубового стола, в то время как основание треугольника — наверху, и именно это определило место подписи художника — в верхнем правом углу. В общем солидность стола и напитка находятся тоже в гармонии!

Находится в коллекции дочери в Париже.

### **«Хурма среди яблок»**

**Бумага, масляная пастель (30 × 40 см), ноябрь 1999 года, Париж**

В серии «Фруктовые Сезоны» неоднократно фигурирует Ноябрь, последний месяц осени. Накануне неизбежного финала в природном цикле развития, конечно, царит изобилие винограда, яблок, груш и всех остальных плодовых и зерновых растений и грибов. В Европе наступает конец вегетационного периода и выпадает снег. Лирический натюрморт «Хурма среди яблок» можно считать почти зимним. Но пока масса разноцветных яблок (зеленых, желтых, красных, коричневых цветов и их оттенков), а также яблок самой разной полосатости. Есть и более яркие плоды вроде оранжевой хурмы и гранатов алого цвета, плоды которых чуть крупнее яблок; это фрукты Ближнего Востока и Средиземноморья. Для художника выбор хурмы не случаен. Хоть сам он не любил вкус этих фруктов, но знал, что именно хурма помогла его жене избавиться после блокады от хронического

бронхита. Итак, на натюрморте в стеклянной вазе василькового цвета лежат красные яблоки, которые окружают единственную хурму однотонного оранжевого цвета. Видя за окном ноябрьское серое небо, ветер и стук дождевых капель, Николай Алексеевич сравнивал себя с плывущими мимо окна облаками, которым «наскучили нивы бесплодные» (перекличка со стихотворением «Тучи» М. Ю. Лермонтова). Конечно, живописец имеет право на фантазии, превратив своим карандашом круглую вазу в овальную, а затем вазу с фруктами — в единый образ облака, летящего в объятья зимы. На натюрморте присутствует и нож, который лежит перед вазой, как бы указывая направление движения облака: «с милого севера — в сторону южную». Без ножа нельзя, он для Николая Алексеевича не только волшебная палочка Деда Мороза, но и средство художественной выразительности образа. Фиолетово-серый фон верхней части натюрморта и зелено-серые тени от яблок совпадают с тусклым осенним небом, и тем удивительней кажется лазурный фон под вазой. Частичная прозрачность васильковой вазы напоминала Николаю Алексеевичу зимнее северное небо, а зеркальные отражения фруктов на широких загибах расширяли ее поверхность и создавали иллюзию избытка, тогда как в вазу с трудом помещается 4 яблока. Голубой бассейн для фруктов или ваза замысловатой конструкции, это произведение стекольного ренессанса XX века — подарок Бернадетт Градис, президента парижской ассоциации «Юность и Наследие». Изображение рефлексов и отражений, постоянно меняющих контуры, оказалось сложной живописной задачей из-за непостоянного скользящего освещения. Поэтому художник создал своеобразную композицию натюрморта, где мы не видим вазу целиком, только ее одну половину. Верх натюрморта — это гора фруктов, где на темном фоне выделяется светло-зеленое яблоко. А в нижней половине, где лазурный фон, параллельно овалу вазы лежит нож фирмы Лагиоль, и синий цвет его ручки не случаен, он определяет интонацию произведения. Необычное место выбрал художник и для подписи: между вазой и ножом, то есть почти в центре. Слева на первом плане, прикрывая лезвие ножа, красуется половинка яблока, и на его срезе (желтого холодного оттенка, с зеленью в центре) выделяется пара маленьких черных семечек. Польза яблок неоспорима, но акцент Николай Алексеевич делает на его семечках не случайно: ведь они содержат амигдалин, из которого образуется цианид. Правда, смертельно лишь излишнее поедание яблочных семечек (от сорока яблок). Но очевидно, что художник не заимствовал понятия о фруктах из мифов и легенд. Издавна каждому фрукту приписывали определенное значение, что помогало создать тему для натюрморта или рассказа, а придать смысл и раскрыть его — это уже философская задача артиста (Гудова, 2019). Если яблоко — древний мифологический символ бессмертия, а хурма — «пища богов», то в чем-то есть и подвох, о котором мы обычно забываем. Именно в этом состоит задача художника — напомнить о тех или иных нюансах. Так, например, хурма

перенасыщена антиоксидантами и пигментами, что не безопасно для маленьких детей и пожилых людей, чего не скажешь о богах.

Находится в коллекции дочери в Париже.

### Заключение

В серии «Фруктовые Сезоны» около 20 полноценных натюрмортов с фруктами, а остальные этюды Н. А. Телепов считал эскизами, то есть материалом или мотивом для создания своих сочинений. Композиции художника не следуют образцам «переполненных столов» эпохи, так называемого Золотого века. Николай Алексеевич изобретал композиции согласно своей воле (то круговую, то угловую), а иногда использовал для создания беспорядка на натюрморте минорные и мажорные диагонали («Чудо зимы — гранат», 1968; «Пирамида мандаринов», 2000). Разнообразие образов на натюрмортах Н. А. Телепова говорит об умении очень точно видеть и чувствовать природу, а также совмещать в своем произведении личное впечатление со знанием художественных школ и их мастеров. Николай Алексеевич использовал в жанре натюрморта самые различные стили: от классического до модерна. Во всех его натюрмортах мы видим преобладание живописности объекта над рисунком. Исходя из значения слова «живопись», данного Б. Брюловым (1927), это построение иллюзорного третьего измерения на двухмерной плоскости с помощью «пары свет и цвет», а не «пары свет и тень» как на рисунке. Н. А. Телепова привлекает, в первую очередь, эстетическая сторона: нарядность фруктовых оболочек, а иногда и красочность их срезов, но ставку он делает на поиске особенной игры света и цвета, так чтобы тени стали разноцветными с помощью красок. Этот прием ведет не только к расстановке различных акцентов, но и к соединению их невидимой нитью в определенную интонацию произведения, приводящую противоречия к гармонии или даже к дисгармонии. Можно сказать, что Николай Алексеевич объяснял изменения формы и явлений природы с помощью антропоморфной концепции Ф. Бэкона, согласно которой животные и объекты неживой природы наделяются человеческими свойствами (Субботин 1971). Например, Н. А. Телепов сквозь призму ножа не только заменил научное понятие «плод» на художественно-бытовое «фрукт», но и считал нож «волшебной палочкой», участником сотворения алого сердца у зеленого арбуза («Арбуз и хлеб») и жемчужной Луны из золотого Солнца («Золотая дыня»).

В большинстве случаев игра с перспективой позволяет художнику увидеть все по-своему, и нередко круглая тарелка или ваза становились овалом, трапецией или обручем. Не говоря о способности Николая Алексеевича к фантазиям (наличие сердца у арбуза!) или к иллюзиям при превращении вазы в облако («Хурма среди яблок»). Вспомогательные предметы сервировки фруктов он выбирал чаще всего из стекла или металла, реже фарфора, но не из глины или дерева. Их главное отличие должно было заключаться не в цвете, а в наличии либо прозрачности, либо зеркальности, создающих



игру теней и отражений. Любые живописные отблески и контрасты различных поверхностей, будь то стены, стол, подоконник, влияют на окраску фруктов. Словом, для создания «симфонии живописного пространства» Николай Алексеевич искал созвучие ярких контрастных цветов, которое возникает благодаря тональным переходам цветовых теней. Идея серии «Фруктовые сезоны» оказалась богаче, чем просто чередование периодов созревания растительных культур. Тем более, что бывают неправильные сезоны, как разная длительность этапов жизненного пути человека (детства, юности, зрелости, старости). Ведь есть же среди людей те, кто сохраняется ребенком до старости или надолго остается пылким юношей, а то и сразу родился старичком. Считая условным разделение года на сезоны, а их различия в мировоззрении Николая антропоморфизмом, мы все же сохранили красивое название серии, данное женой художника, поскольку существует художественный образ у каждого из натюрмортов Н. А. Телепова.

#### Источники

1. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс. — 1971.
2. Гудова М. Ю. Эстетика: основы художественной интонации: учеб. пособие. — Екатеринбург: Издательство Урал. ун-та, 2019. — 164 с.
3. Брюлов Б. Акимов-художник. В сборнике Н. П. Акимов. — Academia, 1927. — С. 37–50.
4. Субботин А. Л. Фрэнсис Бэкон и принципы его философии (вступит. статья). — М.: АН СССР, «Мысль», 1971. — Т. 1. — 590 с.
5. Телепова М. Н. Шаржи Н. А. Телепова на поэтессу А. А. Ахматову // Петербургские искусствоведческие тетради АИС, 2023. — Вып. 73. — С. 192–197.
6. Фальк Р. Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. — Сост. Щекин-Кротова А. В. — М.: Советский художник, 1981.
7. Pinelli A. *La belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVIe siècle.* — 1996. — 316 p.

\* Шеремета Ангелина Дмитриевна — актриса и деятель культуры в Париже. По образованию литературовед. Закончила Факультет искусства, филологии и языков (Сорбонна, Париж), по специальности театр (*License d'arts, lettres, langues, mention études théâtrales*).



## ВИРТУАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА «100 ЛЕТ СССР» ИЗ СОБРАНИЯ РУССКОГО МУЗЕЯ, МУЗЕЕВ РОССИИ И СТРАН СНГ

30 декабря 2022 года исполнилось 100 лет со дня образования Союза Советских Социалистических Республик. Советская эпоха, несмотря на все ее противоречия, представляет собой важный опыт мирного существования разных народов на огромной территории. Дружба, сотрудничество, солидарность, взаимовыручка, созидательный труд, забота о семье и детях, массовое приобщение к спорту и здоровому образу жизни, высокий уровень образования и культуры, приоритет духовных ценностей над материальными, коллективного над индивидуальным, сохранение национальных культур и традиционных ценностей, любовь к Родине и служение Отечеству — далеко не полный список приоритетов и ценностей, с которыми ассоциируется советская эпоха.

В преддверии этой знаменательной даты Государственный Русский музей выступил с инициативой создания международной межмузейной виртуальной выставки, которую поддержали 57 музеев России и стран СНГ. Виртуальная выставка «100 лет СССР» была опубликована в день 100-летия со дня образования СССР на портале «Виртуальный Русский музей» ([www.rusmuseumvrn.ru](http://www.rusmuseumvrn.ru)) в разделе Онлайн-ресурсы / Художественная галерея, где уже много лет публикуются межмузейные виртуальные выставки. На сегодняшний день платформа объединяет около 100 музеев России и стран СНГ и более 4000 произведений изобразительного искусства, которые вошли в состав тематических виртуальных выставок. Среди самых крупных проектов — виртуальные выставки «Великая Отечественная война», «Петр Великий и его эпоха», «Памятники культуры и природные заповедники Крыма в отечественном изобразительном искусстве», «Антарктика в изобразительном искусстве» (к 200-летию открытия Антарктиды), «Спорт в русском искусстве» и другие.

Задача выставки, приуроченной к 100-летию образования СССР — объединить лучшие произведения, созданные в советский период с целью привлечения внимания к историческому и культурному наследию Советского Союза через произведения изобразительного искусства, хранящиеся в собраниях музеев России и стран СНГ.

Виртуальная выставка «100 лет СССР» объединила около 1300 произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства из собраний Русского музея, музеев России и стран СНГ — Азербайджана, Беларуси, Казахстана, Кыргызстана и Таджикистана. В ней приняли участие художественные, а также некоторые краеведческие музеи от Владивостока и Южно-Сахалинска на востоке до Калининграда и Минска на западе, от

Мурманска и Салехарда на севере до Бишкека, Душанбе и городов Казахстана на юге.

В виртуальной экспозиции, организованной в хронологическом порядке от наиболее ранних произведений 1920-х годов до картин начала 1990-х, выделены тематические разделы, в которых собраны произведения по определенной теме: семья, детство, труд, спорт, культура, праздники, индустриализация, сельское хозяйство, защита Отечества, флот, люди эпохи, события, руководители страны, космос. Советскому дизайну и архитектуре также посвящены отдельные блоки.

Большинство музеев через произведения из своих собраний представили жизнь каждого региона (или республики), показав как важнейшие исторические события, в том числе всесоюзные стройки — от первых гидроэлектростанций до Байкало-Амурской магистрали, так и своих земляков, руками которых в тяжелейших условиях происходило превращение СССР в передовую индустриальную державу. Значительное количество портретов людей созидательного труда, представленных на виртуальной выставке — существенная черта искусства советской эпохи. Это, в первую очередь, — результат государственной политики в сфере культуры, через заказы стимулировавшей художников создавать образы своих современников-тружеников.

Среди собранных на выставке произведений можно увидеть яркие и выразительные образы представителей различных профессий, созданные советскими живописцами, скульпторами, графиками в самых разных уголках Советского Союза. Среди них — металлурги Магнитки и шахтеры Донбасса, строители КАМАЗа и нефтяники Каспия, колхозники Кубани и рыбаки Приморья, стахановцы и ударники социалистического труда, геологи и пограничники, спортсмены, инженеры, учителя, врачи, выдающиеся деятели науки и культуры.

Наиболее масштабные произведения, посвященные важным историческим событиям, можно увидеть в разделе «События». Среди них такие полотна, как «Подписание Декрета об образовании Татарской АССР» Х. А. Якупова и Л. А. Фаттахова, «Провозглашение Марийской Автономной области» В. Д. Курочкина, «Декрет о земле» Н. Н. Никитина, «Выступление М. В. Фрунзе перед ополченцами в Самарканде» Н. Д. Нурмухамедова, «На Крымской конференции» Д. А. Налбандяна, «Нюрнбергский процесс» Кукрыниксов, «Подписание договора о дружбе, союзе и взаимопомощи между Советским Союзом и Китайской Народной Республикой» (написано бригадой художников под руководством В. И. Вихтинского), картина А. Ф. Полозова «Спасибо, Москва», посвященная 12-му Всемирному фестивалю молодежи и студентов, проходившему в Москве.

В разделе «Защита Родины» немало произведений посвящено героям Великой Отечественной войны, отдавшим свои жизни за мир на советской земле. Среди самых значительных полотен — «Краснодонцы» П. П. Соколов-Скаля, «Сталинградцы» А. Н. Самохвалова, «Он защищал Родину (По-

двиг Юрия Смирнова)» А. А. Потехина, «Оборона Севастополя» А. А. Дейнеки, «Муса Джалиль. Перед приговором» Х. А. Якупова.

Более 150 произведений объединил раздел «Дети». Здесь можно увидеть пионеров и октябрят, юных авиамodelистов и шахматистов, колхозные ясли, детские сады, учебу в школе и летний отдых в пионерских лагерях, помощь фронту, сбор металлолома, занятия в спортивных секциях, посещение филармонии и семейные праздники. Этот раздел включает также ряд плакатов, посвященных заботе о детях, всеобщему обучению и борьбе с беспризорностью, которые были выпущены в первые годы советской власти.

Среди произведений на тему освоения космоса можно выделить эскизы М. П. Цыбасова к фильму Павла Клушанцева «Дорога к звездам», выполненные еще в 1950-е годы, до полета первого человека в космос, портреты Ю. А. Гагарина, написанные А. И. Плотновым, А. М. Шиловым, В. Н. Басовым, В. П. Семисенко, картину А. Н. Мазитова «Чайка (Портрет В. В. Терешковой)», космические пейзажи, созданные советским космонавтом А. А. Леоновым и одним из основоположников жанра космической живописи А. К. Соколовым, композиции на тему космоса Ю. А. Походаева.

Важное место среди собранных произведений занимают картины классиков советского искусства — Ф. С. Богородского, А. А. Дейнеки, А. М. и С. В. Герасимовых, В. П. Ефанова, Д. Д. Жилинского, Б. В. Иогансона, Г. М. Коржева, П. И. Котова, Ю. П. Кугача, А. И. Лактионова, П. П. Оссовского, К. С. Петрова-Водкина, Ю. И. Пименова, В. Е. Попкова, А. А. Пластова, Г. Г. Ряжского, А. Н. Самохвалова, А. П. и С. П. Ткачевых, Т. Н. Яблонской и других мастеров, хранящиеся во многих музеях России.

Именно в советский период происходило формирование региональных школ изобразительного искусства. Большинство музеев предоставили на выставку произведения наиболее ярких представителей региональных школ. Город на Неве представляют классики ленинградской школы живописи и графики — Е. Е. Моисеенко, Б. С. Угаров, Ю. М. Непринцев, А. А. Мыльников, В. Ф. Загонек, Л. В. Кабачек, А. А. Пахомов, Ю. С. Подляский, С. А. Ротницкий, Г. А. Савинов, И. А. Серебряный, А. А. Яковлев, В. А. Ветрогонский, В. С. Вильнер и многие другие авторы; Алтай — А. О. Никулин, В. Ф. Добровольский, Ф. С. Торхов, Г. И. Чорос-Гуркин, В. Н. Костин; Владивосток и Сахалин — Ю. И. Волков, И. А. Ионченков, Г. М. Манткава, Ю. С. Рачев, В. А. Ридель, И. В. Рыбачук, Ю. В. Степанов; Волгоград — И. И. Машков, Ю. И. Боско, А. И. Бородин; Вологду и Череповец — О. А. Бороздин, В. Н. Корбаков, М. А. Ларичев, Д. Т. Тутунджан, В. П. Шварков, Н. М. Ширякин; Красноярск — А. М. Знак, С. Е. Орлов, Т. В. Ряннель; Крым — Н. Я. Бут, В. Д. Бернадский, Ю. В. Волков, Н. Ф. Бортников, Н. С. Самокиш; Мордовию — В. Д. Илюхин, Е. А. Ноздрин, И. И. Сидельников, Ф. В. Сычков, А. П. и В. П. Шадрины, В. Ф. Якуторов; Омск — К. П. Белов, В. Р. Волков, Т. П. Козлов, В. В. Кукуйцев; Республику Марий Эл — А. И. Бутов, Ю. С. Белков, И. В. Ефимов, З. Ф. Лаврентьев; Самару — О. Н. Карташев, В. З. Пурыгин,

В. Е. Панкратов; Татарстан — И. К. Зарипов, В. И. Куделькин, Б. И. Урманче, Л. А. Фаттахов, И. М. Халилуллов, Х. А. Якупов; Хакассию — А. М. и В. М. Новосёловы, А. А. Топоев, Г. С. Хлебников; Чеченскую республику — С. Э. -С. Бицираев, О. П. Ключин, В. К. Мордовин, А. Ш. Шамилов; Якутию — В. Р. Васильев, М. М. Носов, А. Н. Осипов, П. П. Романов, Н. Н. Иннокентьев; Ярославль — А. Н. Веденеев, Г. А. Дарьин, Б. И. Ефремов, Ф. В. Новотельнов, А. Н. Мазитов и другие.

С произведениями художников Донбасса и Украинской ССР можно познакомиться благодаря материалам, которые предоставили Донецкий республиканский художественный музей и Художественный музей «Арт-Донбасс». Жизнь этого региона отразили в своих полотнах Б. И. Вакс, М. Т. Джарты, Г. А. Домненко, В. И. Зарецкий, А. А. Коккель, А. М. Лопухов, С. М. Прохоров, В. В. Терновых, Г. А. Тышкевич, В. М. Черников, В. С. Шендель.

Освоение Севера, его самобытную культуру и быт запечатлели художники из Мурманска, Ненецкого и Ямало-Ненецкого автономных округов, Республики Карелия и Республики Коми — В. Г. Баранов, А. Н. Безумов, В. Н. Бубенцов, К. Л. Буторов, С. А. Добряков, И. Г. Истомин, В. Г. Игловиков, Э. В. Козлов, П. М. Митюшев, П. Н. Поморцев, Г. С. Райшев, Д. К. Свешников, Г. А. Семаков, Г. А. Стронк, С. А. Торлопов, М. П. Цыбасов, В. С. Чекмасов, Г. А. Шемякин, В. С. Шустов, а также художники, которые приезжали на Север работать, как, например, Ф. А. Модоров, который в 1925 году по заданию Ассоциации художников революционной России (АХРР) отправился в Коми с целью изобразить, как народы северных окраин встретили Октябрьскую революцию.

Благодаря сотрудникам Калининградского музея изобразительных искусств, предоставившим на выставку 38 произведений из своей коллекции, можно не только увидеть произведения местных художников (А. Н. Грачёва, А. П. Карякина, В. М. Михайловского, М. Г. Пясковского, И. С. Сорочкиной, А. А. Шевченко), воспевших жизнь приморского города и его тружеников, но и познакомиться с творчеством прибалтийских художников — У. Е. Земзарица, И. А. Зариньша, В. М. Вяли, В. Р. Дишлера, произведения которых хранятся в этом собрании.

Интересные произведения декоративно-прикладного искусства прислали Егорьевский историко-художественный музей и Магнитогорская картинная галерея.

Одна из целей выставки — познакомить интернет-пользователей (в первую очередь поколение, которое выросло после распада СССР) с изобразительным искусством республик, входивших в состав СССР, укрепление межнациональных и международных связей в сфере культуры.

Благодаря музеям из Алматы, Атырау, Караганды и Усть-Каменогорска на выставке представлено около семидесяти произведений из музеев Республики Казахстан, в том числе девять произведений основоположника казахского искусства Абылхана Кастеева, в которых прекрасно передан «дух

эпохи». Интересные по сюжетам и по художественному воплощению, они отражают характерные явления и важные события тех лет — колхозы, гидроэлектростанции, Турксиб, новостройки Алматы, массовые катания на высокогорном катке Медео. В триптихе «Земля и Время. Казахстан» (1978) из собрания Государственного музея искусств им. А. Кастеева (Алматы) казахский живописец Камиль Муллашев лаконично и содержательно создал романтический образ своей эпохи. Амандос Аканаев в своем полном драматизма триптихе «Поэма о бессмертии» (1985) изобразил известного казахского поэта Олжаса Сулейменова, декламирующего строки своей поэмы о сохранении жизни на земле, о трагических событиях XX века, о пережитых народом в течение десятков лет и потрясших мир атомных взрывах и их последствиях.

Антивоенную тематику продолжают картины белорусских художников. Своим трагическим звучанием выделяется полотно И. О. Ахремчика «Защитники Брестской крепости», а также ставшая классикой советского искусства «Партизанская мадонна» М. А. Савицкого (Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск).

Азербайджанский Национальный Музей Искусств (г. Баку) представил произведения классиков азербайджанского искусства — М. Г. Абдуллаева, Б. М. Мирзезаде, Т. Т. Салахова. Чаеводы и ремонтники бакинских нефтепромыслов, деятели культуры и молодые колхозницы ярко и образно представляют жизнь АзССР в советские годы.

Среди произведений киргизского искусства можно выделить полотна его основоположников и первых профессиональных художников — С. А. Чуйкова («Счастлирое материнство»), Г. А. Айтиева («На винограднике»), С. М. Акылбекова («На полях Киргизии»), Д. Кожаметова («В отряд к Фрунзе»), хранящимися в Кыргызском национальном музее изобразительных искусств им. Г. Айтиева (Бишкек).

Национальный музей Таджикистана (Душанбе) предоставил на выставку ряд полотен, связанных с важными историческими событиями в жизни республики — картины А. К. Хайдарова «Декрет о земле», «Снятие паранджи» «Физкультурное представление в день провозглашения Таджикской Автономной Советской Социалистической республики 15 марта 1925 г.», а также портреты пионеров и комсомольцев, жанровые произведения о строительстве гидроэлектростанций и уборке хлопка М. А. Абдурахманова, З. Н. Хабибуллаева и других художников.

Благодаря участию музеев из стран СНГ и РФ удалось более полно показать творчество ряда крупных советских художников, наследие которых теперь находится в разных странах. Так, на выставке можно увидеть произведения казахской художницы Г. М. Исмаиловой, которые хранятся в Музее искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева (Алматы), Карагандинском областном музее изобразительного искусства, а также в Ярославском художественном музее.

Большинство произведений сопровождаются подробными аннотациями и биографиями художников, подготовленными сотрудниками музеев-участников выставочного проекта. Среди дополнительных материалов к онлайн-экспозиции — виртуальный тур по выставке «Для счастья народа», проходившей в испанском филиале Русского музея в Малаге, на которой были представлены лучшие произведения 1930–1950-х годов из коллекции Русского музея.

Русский музей выражает искреннюю признательность всем музеям, принявшим участие в данном проекте. Международная виртуальная выставка «100 лет СССР» продолжает пополняться, но она уже сейчас дает уникальные возможности для исследователей и для всех интересующихся изобразительным искусством этого периода увидеть объединенные в едином цифровом ресурсе произведения из разных уголков Советского Союза, лучше узнать культурное наследие этой уникальной во многих смыслах эпохи в истории не только нашей страны, но и всего мира.



## «ХУЖЕ ВСЕГО ОБСТОЯЛО ДЕЛО С ХРУСТАЛЕМ»

В середине – второй половине XX века произошло возрождение хрустала, он вновь был утвержден как материал для произведений искусства. Особый вид стекла, обладающий уникальными оптическими и пластическими свойствами в зависимости от доли свинца в составе, чья огранка подобна огранке драгоценных камней. Материал, открывающий широкие возможности для создания скульптуры из хрустала и его производного, оптического стекла.

Или сырье для предметов бытового обихода?

Положение промышленности сортовой посуды в СССР значительно ухудшилось еще к началу 1930-х, квалифицированные мастера переводились на выработку более простых изделий, где их навыки и талант не могли быть применены. Многие уходили. Показателен случай, описанный Н. Быстровым: «Молодой талантливый мастер Петр Прохоров бросил завод, освоил специальность шофера и уехал в Азово-Черноморье».<sup>1</sup>

В 1963 году Е. Батанова и Н. Воронов напишут в книге «Советское художественное стекло»: «Хуже всего обстояло дело с хрусталем.»<sup>2</sup>

Лишь в конце 1970-х – начале 1980-х годов происходят решительные метаморфозы. Скульптурный подход к бесцветному хрусталу ввел этот материал в контекст творческого эксперимента. Новые пластические грани выразительности, столь не типичные для «холодного» материала, были раскрыты средствами оптики, света, массы, контрастов матовых и гладких фактур. Л. В. Казакова в диссертации «Художественное стекло XX века» пишет о том, что «среди многообразных путей в поисках связи стекольного объекта и пространства следует выделить линию геометризованной пластики».<sup>3</sup>

Эта тенденция проявилась в начале 1970-х годов, и одна из первых работ подобного типа — ваза «Нептун», созданная из цветного хрустала с применением рифления и шлифовки, а также композиции «Полет» (1972), «Галактика» (1971) и «Союз-Аполлон» (1975) А. Аствацатурьяна. Интересен принцип конструирования объемов: это набор простых геометрических элементов — цилиндра, шара. Автор и позже обращался к подобным формам, например, в композиции «Восход» (1981). Общая тема произведений — космос, и для ее отражения автор применил классический материал (хрусталь) и новейшие технологии обработки стекла, таким образом, создав синтез традиций и новейших течений. Хрусталу возвращается его исключительность, художественная ценность. Возможно, это реакция на упрощенный подход к хрусталу начала 1960-х годов, вполне объяснимый в то время, когда шла борьба со старыми, надоевшими приемами гранения.

С хрусталем активно работали и другие мастера. Например, И. Мачнев на Дятьковском заводе. Его скульптуры — это некие модули, шлифованные геометрические фигуры. С разных точек зрения произведения



воспринимаются по-разному, благодаря световоздушной среде. Художник работает с оптическими эффектами, видоизменяя плоскости, угол среза и количество граней. Например, пластика «Салют» (1978), выполненная из хрусталя, отличается нестандартно положенной широкой гранью. Это своеобразные сферы, «взрывы», и то, каким вы увидите «Салют», очень сильно зависит от окружающей среды и освещения. Будучи самостоятельной авторской формой, произведение тем не менее тяготеет к взаимодействию с окружающим пространством, буквально зависит от него. По тому же принципу Мачнев создает «Караты» (1977) — малые геометрические абстрактные формы, несущие в себе образ, в данном случае — драгоценных камней. Несколько отличается произведение «Чертополох» (1976), тут автор использует комплекс техник работы с хрусталем: литье, широкую и алмазную грань. Все эти эксперименты с классическим материалом (хрусталем) являли собой этап к переходу в авторское стекло, к поискам новых форм, приемов, расширению функции произведения, взаимодействию с пространством. Концепция пространственных поисков проявилась еще в одном направлении — геометризованной шлифованной пластике из оптического стекла, созданного путем плавки горного хрусталя.

Выразительность данной техники основывается на работе художника с оптикой, ее возможностями в области преломления света. В основном произведения шлифованной пластики из оптического стекла — это простые геометрические фигуры, монолитные и лаконичные объемы. Скульптуры, будучи прозрачными, активно взаимодействовали с окружающей средой, пространством. Художник мог работать с формой и внутренней структурой, цветом и пространством, где помещался объект.

Яркими представителями данного направления являются художники Победова и Урядова. Сразу следует оговориться, что, чем ближе к современности, тем больше художников работают в определенном материале, технологии становятся более доступными. И поэтому зачастую сложно отличить людей искусства от мастеров-ремесленников. Автор статьи опиралась на наработки более опытных искусствоведов, таких как Казакова и Субботина, и рассматривала предпочтительно работы художников, которые ранее уже фигурировали в искусствоведческих работах.

Наталья Витальевна Урядова, как до этого Аствацатурьян, обращается к космической тематике. Такой молодой материал, как оптическое стекло, подходит для нее наилучшим образом. Знаком судьбы для художницы оказался переход в середине 1970-х годов на Лыткаринский завод оптического стекла. Здесь Урядова одной из первых осознала эстетику оптического стекла и раскрыла основные принципы работы в нем. Наталья Урядова создает свой мир образов, обращенных ко времени и пространству. Интуитивное постижение возможностей оптического стекла идет в ее творчестве параллельно с углубленным изучением свойств оптического излучения и законов его восприятия. Искусство и мастерство художницы в том, что-

бы приемами огранки и шлифовки добиться желаемых оптических структур — уходящих в бесконечность отражений, преломлений, искривлений, новых пространственных иллюзий и ритмических рядов. Скульптуры стали своего рода «субъектами» с бесконечно изменчивыми пространственными рефлексиями. Добавленное движение — возможное покачивание предмета чрезвычайно умножило оптические эффекты — блики, тени, поблескивания, радужные пятна светового спектра.

Ольга Александровна Победова — еще один яркий представитель направления оптической пластики. Стекло, с которым работает Победова, имеет коэффициент лучепреломления, равный бриллианту. Отсюда неповторимый эффект благородства и выразительности скульптура. Это своеобразные «архитектоны», новая интерпретация супрематизма. Скульптура абстрактна и зачастую напоминает скорее не станковое произведение, а эскиз большой архитектурной формы. Победова предпочитает экспонировать работы в нейтральной среде, также художник не использует цвет. Это заостряет внимание на структуре, автор намеренно направляет 100 % зрительского внимания на форму объекта. Для сравнения, художник М. Лисицына упрощает структурную составляющую, но при этом вводит цвет, ее объекты работают совершенно по-разному в различной среде, вбирая в себя свет и цвет окружения.

Особенно интересно то, как новый жанр, геометризованная пластика из оптического стекла, повлиял на тему взаимодействия скульптуры и пространства в целом. Среда становится компонентом образной скульптуры, появляются новые художественные формы, технические приемы и термины. Казакова, например, пишет о «стекольном пространстве» (внутри объекта) и жизни «стекольного объекта»<sup>4</sup> (в среде).

Из хрусталя в основном теперь создаются абстрактные композиции, несущие в себе идейную и образную составляющую. В оптическом же стекле доминируют перетекающие друг в друга объемы, форма и, главное, — свет как художественный компонент в построении образа, — это основные «приемы», которые вывели геометризованную шлифованную пластику из оптического стекла в отдельное направление.

## Примечания

<sup>1</sup> Быстров Н. Мастера хрусталя. — К.: 1939. — С. 65.

<sup>2</sup> Батанова Е. Воронов Н. Советское художественное стекло. — М.: Искусство, 1964. — С. 43.

<sup>3</sup> Казакова Л. В. Художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. К проблеме мирового студийного движения. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — М.: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств, 2000. — С. 58.

<sup>4</sup> Там же. С. 59.



**ПЕТЕРБУРГ АЛЕКСАНДРА ДЫМНИКОВА.  
ПОЭМА ГОРИЗОНТАЛЕЙ**

Среди огромного числа фоторабот, посвященных нашему городу, теперь при развитии данного искусства трудно найти возможность увидеть его необычно. Однако, перед нами альбом весьма неординарный. Он посвящен Горизонтале, столь важной для Петербурга, характерной, почти священной особенностью его устройства.

Горизонталь — зовущее пространство. Она является зовом для наших глаз, когда голова наша находится в покое. Чтобы обозреть вертикаль, мы должны ее запрокинуть вверх, сделать некоторое усилие. Горизонталь предлагает нам себя как предназначенная для нас дорога. А Петербург — не окно, а, скорее, — дорога без конца.

Петербург состоялся как равноправный союз Земли и Воды. Обширная Балтийская гладь, сжимаясь Финским заливом, а затем — полноводной Невой, наполняясь из устья Ладоги, расходясь вширь и вдаль множеством рек и озер, составляет исходную горизонтальную гладь, над которой зыблется почва, ревниво сжираемая влагой и укрепляемая силами людей. Россия на своем краю воздвигла удивительный город с «небесною линией», как тонко заметил Д. С. Лихачёв.

Петербург — это гимн горизонталей. Если готический город Запада славит Вертикаль, то мы имеем славу горизонталей, ибо нет смысла стремиться в небо, если оно лежит у тебя на груди. Петербургские вертикали — не в чрезмерности, а в графичном изыске. И не случайно петербуржцы не пустили в город самодовольную башню Газпрома, сдвинув ее на край, где она уместна и впрямь хороша. Дерзкая вертикаль не должна в нашем городе перечить пению горизонталей — так закодирован город самим Петром.

Александр Дымников взял за основу горизонтальный мотив. Более того, он рассмотрел его в связи с сезонами природы. Получился город-календарь. Сумеречный, малосветный январь восполнен стекловидностью отражений, зеркальностью вод, где так волнующе хороши отражения фонарей в стеклянно-черной воде. Монотонные горизонталы домов, подчеркнутые бровками снега и белыми контурами крыш, сизое, нависшее небо — именно зима нас упаковывает в горизонталь, в которой покойно и уютно. Широкие полотнища снега: Фонтанка ли или Мойка, или царица-Нева, или скромный питерский дворик, но на белом так прекрасен любой узор, будь то человек или птица, или скелетик дворового деревца, как будто бы нарисованный черной кистью японца.

Горизонтальные перила мостов — отдельная тема. Именно зимой явна их драгоценность. Именно зимой они становятся доминантой. Ожерельями они тянутся меж берегами каналов. Их рисунок читается ярче, ина-

че, нежели среди летней растительной роскоши или осеннего кипения цветов. Дух Петербурга — в мерности, в осмысленности движений, в размерности шагов.

Знаменитые Петербургские колоннады. Они создают тот особый пространственный ритм, тот режим передвижения, где есть аккордика, но нет суэты. Аккорды колонн внушают вам мысль, что идут откуда-то издали, никогда не кончаясь, ступая в бесконечность. А уж если среди них оказался Геракл, припущенный снегом, то вы реально оказываетесь в волшебной сказке.

Старый Петербург — и есть сама сказка. Это сказ о возможностях человека, его культуры. В нем живут души лучших людей. Михаил Ломоносов широко и вольготно устроился возле Университета. Душа его дальше, не на Менделеевской линии, где усадил его скульптор. Он — в другом, безмерном пространстве, откуда пришли к нему строки: «Открылась бездна, звезд полна...». Это зов Души Петербурга.

Весенний взлом льдов — особая тема города. Взламывается ледяная плоскость, которая отделяла область вод от области надземья. Кривоугольные льдины плывут мимо кубиков зданий, под ровными дугами мостов, праздная, пусть ненадолго, свою волю. Красивые черные поймы сопутствуют им, а в них — зыблются отражения построек, графика веток и оград. Приходит март, и город наполняется светом. Раздвигаются горизонты аж до самого порта, но светлое марево съедает черты пейзажа. Деревья на Петропавловке отбрасывают резкие тени, огибая каждый еще не растаявший снежный бугорок. Весна Света включила свою волшебную энергетику, высвечивая каждую мелочь и делая ее прекрасной. Вот мальчик на велосипеде, обласканный Солнышком, притулился к стене. Вот пасутся среди города невесть откуда взявшиеся кони. Художник запечатлевает эти сценки, и побуждает нас всмотреться в то, что мы не всегда замечаем. Фотоэтиюд — это памятник быстролетному мигу.

Колористику майского Петербурга непросто передать в черно-белом фото. Но мы инстинктивно включаем свою цветовую память, если изображение побуждает на то. Свет, исходящий от майских деревьев, ни с чем не сравним, и город отступает на второй план. Ни прекрасные здания, ни сияющие воды, ничто не затмит флюорисценцию, которою зажжен Петербург светом майских деревьев. И этот удивительный, исцеляющий, наполняющий жизнью, лиственный Свет пробивается даже в монохrome.

Тени Петербурга — это особый, дублирующий, иногда передразнивающий мир. Параллельное пространство. Гениальные наши зодчие это знали и брали в расчет. Призрачный мир теней, театр которых растянут порой на громадных экранах улиц, который кривится и искажается волею вод и растворяется в туманах. Пространство Петербурга — это и есть колоссальный, с углами и впадинами, с кривизной и дроблением — изотеатр, который не устает исследовать чуткий художнический глаз.

Петербургские фотомастера любят монохром. Александр Дымников — виртуоз черно-белой съемки. Он концентрируется на пространственных планах и формах, на графике и внимание к детали. Его деталь, если уж он ее дает, словно бы собирает внимание из пространства, которое он оставляет «немым». Он включает фигурки людей, иногда — сюжетные сценки, но не дает возможности полностью погрузиться в житийность персонажей. Видимо, для него главное — неслышимое «гудение», которое издает пространство, та тектоника, которую дышит город, заряжая его, как музыкой, все, что ни прибывает в нем.

Интересны опыты панорамирования, то есть срезания низов и вершук, которое есть, например, в работе с Исаакием, где срезаны «голова» и «ноги». Мы тогда резче осознаем гармонию целого, необходимость того, что убрано, не показано, но что мы мысленно знаем. Мы яснее чувствуем характер соотношений горизонтальных и вертикальных акцентов, не слишком настойчивых, но необходимых. Как замечательно срифмован вертикальный акцент Исаакия с головным убором сфинкса у Академии художеств на одной из работ! Намеренно низкий горизонт, почти плоская Нева и огромное предгрозовое небо! Это очень точно увидено: в Петербурге вершины неназойливо согласованы, нужно лишь уметь и захотеть их срифмовать.

Над Петербургом — огромные небеса. Не по объему и не только по соотношению с горизонтом. Небесная среда в нашем городе очень активна. Она динамична, красочна, переменчива. От нее зависит не только брать ли утром зонтик. От нее зависит фокусность, плановость обзора. От нее зависит цвет города в данный момент освещения и в смысле тона в целом. Стихия воздуха в Петербурге со стихией воды работают в паре, и Земля (включая сам город) с трудом им может противостоять.

Как интересно художник увидел параллельные горизонтальные ритмы моряков в белых одеждах, выстроившихся на подводной лодке, и строй белоснежных колонн здания Сената! Как удачно найдено место Андреевского флага, и как точно чайка попала в кадр! График или живописец мог бы что-то подвинуть, а фотохудожник может только точно схватить миг удачи.

Постепенно, за кадром кадр проходит лето, наступает осень с ее тяжелыми влагами и первыми белыми мазками зимы, которыми она, не смущаясь, закрашивает яркие осенние цвета. Заканчивается годовой круг этого удивительного художественного произведения, которым является альбом.

Александр Дымников — известный фотохудожник, путешественник. Он побывал во многих экзотических странах и создал огромное количество работ, непохожих друг на друга. Я склонна считать важным (пусть и не основным) свойством его как художника строгость, осмысленность отбора того, что он включает в кадр. В его работах есть музыка. Они не хаотичны. Интонации этой музыки есть в самом Петербурге, который ежедневно и ежечасно воспитывает нас. Несомненно, этот альбом является существенным вкладом в нашу отечественную культуру, и великолепным подношением основателю Санкт-Петербурга, юбилей которого мы отметили в этом году.

**О ВЫСТАВКЕ МАРИИ КАЛЯДИНОЙ  
НА СЕКЦИИ ЖИВОПИСИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО СОЮЗА  
ХУДОЖНИКОВ (ДЕКАБРЬ 2022 ГОДА)**

Как часто, проходя по музейным залам, знакомящим с русским и зарубежным искусством рубежа XIX и XX столетий, мы невольно останавливаемся перед полотнами, где на глазах совершается преображение зримого мира в мелодию цвета. Мелодию торжественную, мажорную или камерную, едва уловимую — но всегда различимую. Быть может, этот едва уловимый момент перехода реального в условное и является столь притягательным в полотнах французских импрессионистов и их русских современников (назовем в первую очередь имена Константина Коровина, Константина Фешина и мастеров «Союза русских художников»). Наверное, для каждого нового поколения художников, совершенствующих и оттачивающих свое мастерство, их открытия дают мощный и столь ценный импульс для открытия особой, своей грани в плодотворной и всегда актуальной реалистической традиции.

Быть может, и для петербургской художницы Марии Калядиной, представившей свои работы в рамках персональной выставки на секции живописи Союза художников, столь важны открытые и утвержденные в практике реализма XX века образные возможности «живописного рисунка». В данном случае речь идет, прежде всего, о моменте свободного движения взгляда в пространстве картины, не скованного жестким контурным рисунком и «чресчур завершенной» формой. Завершенность определяется здесь как раз особой степенью недосказанности, где фон, второстепенные детали — элементы пейзажа или интерьера, «без остатка» растворяются в живописной ткани, органично включаясь в целостную пластическую структуру работы.

Открытие мира заново в его самых привычных пейзажных мотивах или жанровых сценках совершается у художницы через неспешное погружение в заполненную речными судами акваторию («Яхты»), в простор зимнего парка («Старые дубы в парке Салтыкова», «Графский парк») или весеннего леса в дни половодья («Разлив. Река Плюсса»). Возможности пластического рисунка, пожалуй, наиболее полно раскрываются именно в этой, восходящей к замечательной левитановской «Большой воде» работе Марии Калядиной. В картине «Разлив. Река Плюсса» ветви деревьев, что мягко изгибаются и настойчиво тянутся к небу, кажется, уже наполнены энергией, витальной силой пробуждающейся природы. Разными оттенками одного и того же цвета, повышая или снижая степень светосилы, автор может показать это движение соков земли в стволах деревьев в дни апрельского половодья. Или передать ощущение мягкого солнечного света, что пробивается через ярко-зеленую крону в лесу, щедро наполняя россыпью оттенков и бликов лесную опушку. Здесь все построено на нюансах — то едва уловимых, то более заметных, различимых, но, опять же, не подчиняющих движение кисти заранее установлен-

ному, регламентированному «каркасу» живописного произведения. Его структура возникает как бы исподволь — даже изображая белую церквушку или колокольню в строительных лесах, автор подчеркивает и поддерживает поступательное, легкое движение взгляда вверх, все выше и выше — к самому небу. Тем самым даже такая, временная и вынужденная внешняя оболочка архитектурного сооружения не становится препятствием для взгляда, а органично и естественно включается в пространство, окружающее храм, словно воплощая здесь и мотив строительства духовного...

Заметим, что такое отношение к рисунку цветом в свое время было в полной мере сформулировано в творчестве Виктора Орешникова — одного из самых тонких и артистичных мастеров ленинградской живописи. Момент артистизма играет весьма важную роль в оценке его полотен, где верно положенный мазок или прикосновение кисти, как бы ставящее точку на пути воплощения замысла, действительно, играют важнейшую роль в оценке созданного художником. У Марии Калядиной понятие артистизма затрагивает момент *non finito*, где форма строится не столько четким упругим контуром, сколько оттенками либо едва уловимыми градациями одного и того же цвета. Это относится в равной степени к ее пейзажам, портретным образам и натюрмортам. Теплые и холодные выкладываются на поверхности холста подобно крупным или небольшим кускам смальты («Ирисы»), или же легко сплавляются, перетекая друг в друга. Тем самым в ее работах вновь оживает вечная коллизия импрессионистического видения мира, где многое только угадывается, проступает из стихии свободного движения краски, преобразующей материал (материю) в полноценный художественный образ. Для этого необходимы не только профессиональные навыки, полученные в творческом вузе, но и дар художника, умеющего видеть, а, главное, чувствовать и выразительно раскрывать его эмоциональные ресурсы в собственных произведениях. Быть может, здесь особенно важен опыт работы над цветом в ранних, еще ученических акварелях. Здесь колорит, как известно, не допускает переделок, существенных исправлений. Во многом он создается и... из самой белизны бумаги, что продолжает жить в бликах на поверхности фруктов или бликов, мерцающих и гаснущих в гранях прозрачной вазы.

Интересно, что у Марии Калядиной мы встречаем натюрморты с рассыпанными по столу яблоками или грушами. Эти работы весьма близки по композиционному строю (увиденная с сознательно выбранной высокой точки зрения поверхность стола) прославленным работам Петрова-Водкина. А изображения хризантем, сотканных сочетанием уплотненных красок и легких прикосновений кисти, покоряют верно найденной интонацией прекрасного, но хрупкого и изменчивого мира, способного навсегда сохранить свою красоту только под кистью художника... В любом случае, главным для живописца является не «узнаваемость» цвета — желтого, красного, синего, зеленого, а все тот же верно найденный баланс «теплого и холодного». Их градации вполне могут варьироваться в рамках небольшого участка холста, создавая ощущение объема головы или фигуры без рельефной светотеневой лепки (за-

метим, что автор, как правило, избегает глубоких черных теней и глухих локальных цветовых пятен).

При этом в жанре портрета (к сожалению, представленного на выставке только одной работой) Мария Калядина блестяще владеет искусством передачи легкого, только зарождающегося движения, что обозначает себя в повороте головы или жесте сцепленных рук. Конечно, речь идет о движении эмоциональном, внутреннем, а не внешнем. Оно во многом определяется манерой исполнения, где ход воплощения замысла выведен наружу, «оставлен» в динамично положенных мазках — часто широких, активных, как в упоминавшихся выше «портовых» мотивах с колебанием воды. И, конечно, с отражениями, не просто повторяющими очертания корабликов или пирса, но и создающих свой особый, трепетный и изменчивый мир.

В то же время в городских пейзажах цвет, наоборот, уплотняется, следуя конструктивному ритму форм зданий, обрамляющих петербургские набережные или плотно пригнанных друг к другу в дворах-колодцах. Эта динамика, кстати, ощутима и в зарисовках Марии Калядиной, не включенных в экспозицию выставки, но важных для понимания своеобразия творчества художницы. Изображая пожилую женщину с ребенком на руках или спящую полосатую кошку (кстати, героиню одного из рисунков мэтра довоенной ленинградской графики Г. С. Верейского), она достигает той высокой точности рисунка, что была введена этому и другим мастерам искусства 1920–1930-х годов. Рисунок у Калядиной словно сбрасывает с себя груз академической обстоятельности, скрупулезного пересчета деталей, сохраняя и утверждая другую грань профессионализма рисовальщика. Это артистизм владения линией и свободным пространством, в которое «выходит» штриховка, обретая то нервный, беспокойный, то упорядоченный ритм.

Возвращаясь к живописным работам, представленным на выставке, отметим, что четкость и упорядоченность ритмико-композиционного строя особенно отчетливо проявляется в изображении могучего ствола старого дерева на берегу реки, где монументальность достигается, в том числе, за счет контраста проработанности первого плана и эскизности, подчеркнутой свободы в изображении, захватывающем план дальний. Заметно, что автор постоянно варьирует живописные и образные задачи, не останавливаясь на одном определенном жанре или течении. Но выявляет его скрытые возможности не в форсировании приема, а в том, что можно назвать погружением в «объект изображения». Тем самым последний обнаруживает свой скрытый эстетический потенциал в нюансах, в диалоге-борьбе холодного и теплого, плотного и прозрачного, материального и невесомого. Пожалуй, именно из таких «диалогов» состоит весь чувственно осязаемый мир. А значит, у направления, что избрала для себя Мария Калядина, всегда были, есть и будут перспективы для развития, уточнения и совершенствования открытого и уже утвержденного на страницах истории искусства.



**МИР ХУДОЖНИКА ЧОЛАРИИ  
ИЛИ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ВЫСТАВКЕ  
(22 сентября — 15 ноября 2022 года)**

На втором этаже Мраморного дворца Русский музей показывает разные, в том числе тематические выставки. Но можно смело утверждать, что основная традиция второго этажа — представление современных авторов, нередко будто вырванных из текущего художественного процесса. Это художники состоявшиеся и, как правило, имеющие индивидуальный статус на современной художественной сцене и стремящиеся его подтвердить и на музейном уровне.

Музейная выставка непременно концептуальна, она создает пространство художника или, иначе говоря, представляет его мир, который внимательным и целенаправленно пришедшим на выставку зрителем улавливается, если не с первого взгляда, то, навверняка, постфактум, после своего рода путешествия по экспонируемым работам.

Одна из последних выставок 2 этажа Мраморного дворца — мир Игоря Чолария, художника поколения, основательно задетого переходным временем конца 1980-х – начала 1990-х годов. Можно было бы привести некоторые примеры «задетости» «перестройкой» иных художников, переживших экзистенциальный кризис, а то и погибших. Чолария являет пример иной, противоположный, чему причину положительного свойства, возможно, стоило бы искать в его жизнерадостной генеалогии. В его крови течет грузинская кровь, художник родом из Абхазии, из тех мест, где граничат море и горы, светит яркое солнце и цвет торжествует свою победу над любого рода смурной.

Своеобразное введение в экспозицию — длинный неширокий коридор, фланкируемый справа графическими произведениями автора, слева — аннотацией и несколькими небольшими живописными работами разных лет. Уже в этом коридоре ощущается свобода творческого дыхания — в тонкой графической линейности, стремлении создать образ порой при помощи буквально одной линии, одного цветового пятна. Здесь, в коридоре, находится и одно из ранних произведений, когда художник был «уличным», — т. е. выходил с этюдником на Невский проспект — рискованно для тех времен («Незнакомка», 1987). Он был из первых открывателей «своего Монмартра» на Невском проспекте, и благодаря такому предпринимательству «открыли» и его. Художник в скором времени весьма успешно продолжил свои творческие гастроли в галереях Италии, Бельгии, Голландии, Дании, а позже и других стран.

Возвращаясь к коридору — введению в выставку, обнаружим по левую руку яркоцветные живописные картины с темами красноречивыми,

которые найдут свое продолжение в дальнейшем путешествии по выставке, носящей экспрессивное название: «Игорь Чолария: Укрощение хаоса». Какой хаос укрощает художник? Живописный ли, или хаос внутреннего пыла самого живописца? Об этом немного сказано в аннотации<sup>1</sup>, но зрителю предлагается самому приблизиться к разгадке: зритель призван смотреть. Запечатленная страсть картины «Квазимодо и Эсмеральда» (2016), статичный «Генерал» (2006), повторенный в скульптуре и находящийся в другом, «красном» зале, наконец, работа «Ступени света» (2017), в которую упирается движение из коридора в следующий зал и которая стоит особняком в творчестве художника, представляя собой художническое размышление о южном городском пейзаже. Еще одна работа, стоящая особняком, которую мы видим в зале, следующем за коридором, — «Танец с небом» (2003), будто пришедшая из Серебряного века и вместе с тем очень «грузинская» — так плавлен танец прекрасных дев, так изящны линии их поднятых рук и склоненных голов.

Зритель далее может немного потеряться в потоке обрушившегося на него цвета и движущихся цветоформ — в этом зале и в следующих за ним налево. Но когда он отправится вправо, в красный зал, его ждет иное настроение, гармонизирующее чувства, успокаивающее взгляд. По ходу движения этот зал предваряют три среднего формата работы, последняя из которых самым своим названием: «Лошадь моей мечты» (2005), — акцентирует это настроение. В этом зале тоже ярко, насыщено цветом, однако, от образов веет некоторой безмятежностью. Там царствуют девы с гордыми модильяниевскими шеями и полуопущенными взорами, а также образы кукол, театра, цирка («Эквилибрист» и др.) — и тот скульптурный генерал, о котором было сказано выше. Некоторая «офранцуженность» округлых изобразительных форм, «Музыкальные игры музы» (2011), таинственный «Маг» (2022) продолжают тему театра, маски, загадки. И завершают «красный зал» совсем спокойные, умиротворяющие «зеленые» пейзажи с узнаваемым почерком тех прекрасных французов, с которых с неизменной к ним любовью нередко начинали свой творческий путь художники XX и, наверняка, и XXI века («Пейзаж», 1990; «Антиб», 2015 и др.).

Тут пришло время вспомнить, что художник назвал свой творческий метод словосочетанием «ретроперспектива», а девиз его художнической деятельности: «Возвращаясь назад, иду вперед». Он не скрывает своей любви к французскому искусству (импрессионизм и постимпрессионизм) и, как увидим в других экспозиционных залах, любви к авангарду начала XX века. Напротив, подчеркивает, что уже созданные классические изобразительные формы, определенные, давно опробированные художественные приемы имеют право получить новую жизнь в «комбинаторике» новых картин, тем самым отдавая дань почтения мастерам прошлого. Своеобразная постмодернистская, а в случае Чоларии, серьезная игра.

Из «красного зала» вернувшись в пространство экспозиции на белых стенах, зритель не может не поразиться отличию больших и малых многофигурных композиций от только что виденных статичных, спокойных, задумчивых и даже, можно сказать, задушевных образов и сцен. Игра форм, линий, цветовых пятен, перетекание одного в другое, соседство конкретного с абстрактным, движение, безостановочное, непрекращающееся, будто это поистине «река времени» (название одной из работ Чоларии, не представленной в экспозиции). Один из главных персонажей — женский схематичный образ, одна из главных тем — «Любовь — это вселенная» (произведение 2018 года). Женский схематичный образ войдет и в скульптурные работы художника последних лет, которые он осуществляет в окрашенной бронзе. В этих скульптурных образах-символах хаос вечного движения, двигателем которого в мире художника выступает вечная страсть / «вожделение» (название одной из работ), замирает, выхваченный из бесконечного жизненного потока. Происходит ли укрощение хаоса именно в скульптурах, или же художник буквально его укрощает на холстах последних десятилетий, используя собственный метод написания картины, ее выявления, рождения, структурирования из первоначального цветового хаоса? Или же мы вернемся в «красный зал» и именно там обнаружим укрощение? Мысли и чувствам зрителя дается свобода. А художник укрощает хаос и таким вот образом: обращаясь к знаменитому квадрату Малевича, пронзает его бездну вспышками яркого и жизнеутверждающего цвета («Цветы Малевича», 2005).

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Игорь Чолария (р. 11.09.1959) родился в районе черноморского побережья Абхазии и получил первоначальное образование в Сухумском художественном училище им. А. К. Чачба. Затем учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухоминой (ныне Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица), а в годы «перестройки» был одним из первых уличных художников-создателей своего «Монмартра» на Невском проспекте. Далее в его биографии наступила полоса своеобразных творческих гастролей, связанных с различными галереями разных стран, прежде всего Бельгии и Голландии. На рубеже 1999–2000-х годов он вернулся в среду художественной жизни России, живет в Санкт-Петербурге, а также в Бельгии на побережье Северного моря.

Свой творческий метод Игорь Чолария называет «ретро-перспектива», что подразумевает большую роль в складывании его художественного языка как сокровищ мирового искусства, так и собственного опыта обращения к французскому импрессионизму и постимпрессионизму, а также к отечественному авангарду начала XX века. Он уверен, что наработанные сотнями лет «изобразительно-смысловые единицы» имеют право быть прочитаемыми в современном произведении подобно цитате, включенной в собственный текст. Так темы театра, маски, карнавала позволяют вспомнить, например, творчество Джеймса Энсора, а в женских портретах обнаружить, что они восходят к образам Амедео Модильяни, Ладо Гудиашвили и, может быть, даже Пармиджанино («Мадонна с длинной шеей»). Постмодернистские приемы и стилистика своеобразного неоманьеризма, когда художник намеренно подчеркивает свой пиетет к культурному багажу и некоторую экзо-

---

тику художественных форм и цветовых контрастов, особенно отчетливо прослеживаются в работах последних десятилетий — сложносочиненных многофигурных композициях, в которые автор вкладывает собственные размышления о жизни и ее страстях.



## ОБРАЗЫ КИТАЯ В КАРТИНКАХ А. М. ЛЕГАШЁВА

Антон Михайлович Легашёв (1798–1865) — российский художник, автор многочисленных пейзажей, портретов, жанровых сцен и натюрмортов. Один из художников, участвовавших в представительстве русской духовной миссии в Пекине. Годы, проведенные в Китае, считаются наиболее значимыми в жизни и творчестве А. М. Легашёва. Собранные в «Поднебесной» материалы и наработки служили основой для создания произведений на китайскую тематику по возвращению в Россию.

Картины Антона Михайловича Легашёва изображали культуру, внешний вид и быт китайского народа. Повлияло ли творчество художника на традиционную китайскую живопись, или Китай повлиял на творческий путь Антона Михайловича Легашёва?

Изучая такие необычные для русского обывателя работы периода миссии в Пекине, большая часть которых бесследно исчезла в Китае, и сложную биографию их автора, лишенного поддержки современников и коллег, возникает предположение, что художник увлекся культурой колоритной страны. Скучные записи не позволяют в полной мере узнать отношение А. М. Легашёва к поездке. О впечатлении могут свидетельствовать действия художника по возвращению на родину. Тщетные попытки обратить внимание Академии на традиционные высококачественные китайские краски для живописи. Ностальгия художника, выраженная в работах, выполненных на китайскую тематику дома.

На сегодняшний день ряд Санкт-Петербургских художников свободно выставляют свои холсты на крупных международных выставках Китая, активно сотрудничают с китайскими вузами и обучают китайских студентов в стенах Российской академии художеств.

Мог ли предположить один из художников-миссионеров, посетивший эту страну во время духовных миссий в Пекине (XVII–XX вв.), что в XXI веке культурный обмен между странами станет настолько активным и обширным? В 2018 году в Санкт-Петербурге на Васильевском острове был открыт Китайский культурный центр, который входит в состав группы компаний Российско-Китайского бизнес-парка и занимается организацией культурных, научных и развлекательных мероприятий, проведением презентаций, фестивалей, выставок, концертов, деловых и научных форумов.

Такие люди, как А. М. Легашёв, сами того не предполагая, стали важными участниками в становлении международных культурных и экономических отношений между двумя сильными державами. Тем не менее развитие такого масштабного взаимодействия между странами заняло несколько веков. Сменялись формы государственного правления. За этот период отношения неоднократно возобновлялись и полностью прекращались. Сегодня

Китайская Народная Республика (КНР) является великой державой и экономической сверхдержавой.

Русская духовная миссия в Пекине являлась церковно-политическим представительством Российской империи и церкви с XVII по XX век. Деятельность организации была направлена на установку и поддержку дипломатических отношений между Россией и Китаем. Помимо дипломатической деятельности вела активную научную работу по изучению Китая и подготовке первых русских синологов, начиная с XIX века. Изначально миссии были не официального характера. Позднее в обязанности членов миссии входило изучение маньчжурского, китайского и монгольского языков. Также внимание уделялось истории, культуре и религии Китая.

Многоязычие Китая связано с периодами политического единства и распада, когда земли Китая переходили в подчинение иностранных государств. Монгольский язык получил распространение после присоединения к империи Юань (1280–1368 гг.). После падения династии Мин (1368–1644 гг.) образовалась маньчжурская Империя Великая Цин (1644–1911 гг.), последняя перед формированием Китайской республики (КР), что способствовало распространению маньчжурского старописьменного языка. Примечательным фактом является то, что поликультурная Цинская империя существовала в течение почти трех веков и сформировала территориальную базу для КР. Традиции разных народностей формировали культуру и быт Китая.

В конце 1829 г. Антон Михайлович Легашёв получил чин и отправился в Китай при миссии. В инструкции на имя художника А. М., составленной президентом Академии А. Н. Олениным, указывалось на необходимость «писания с натуры с акцентом на этнографических подробностях», а также «приложить все старание к изучению составлять и употреблять китайские краски».

Путешествие Антона Михайловича Легашёва и других участников миссии приходилось на период правления маньчжурской династии. Как правило, в ряды миссии входили молодые люди, являющиеся студентами высших учебных заведений и Духовной академии. Благодаря разнообразию специализаций и талантов членов миссии изучались: медицина, математика, литература, география, юриспруденция и философия. Особенный интерес вызывало учение Конфуция.

Антон Михайлович Легашёв входил в состав одиннадцатой миссии, которая длилась с 1830 по 1840 год.

В состав XI Русской духовной миссии входили:

- Начальник — Вениамин (Морачевич), архимандрит.
- Иеромонахи — Аввакум (Честной) (1801–1866 гг.), Феофилакт (Киселевский) (1809–1840 гг., Пекин).
- Иеродиакон — Поликарп (Тугаринов).
- Студенты — Г. М. Розов, Курлянец, А. И. Кованько, Е. И. Сычевский.
- Врач — П. Е. Кирилов (1801–1864 гг.).
- Художник — А. М. Легашёв.

- Прикомандированные — ботаник А. А. Бунге, астроном Е. Н. Фус, монголист О. М. Ковалевский.
- Пристав — полковник М. В. Ладыженский.

В Пекине А. М. Легашёв стал известен как портретист. Из отчета, присланного художником в 1839 году, известно, что в Пекине им было исполнено 26 больших исторических и духовных картин и 24 портрета с важных китайских сановников, часть из которых хранится в коллекциях российских музеев.

**«Портрет молодого китайца», 1830-е гг., холст, масло, 25,5 × 23,5 см**

Неудивительно, что молодой художник-иностранец пользовался такой популярностью у местного населения. Несмотря на ряд возникших сложностей, связанных с другим этническим типом лица, А. М. Легашёв с удивительной точностью изображал людей разных возрастов.

**«Портрет пожилого китайца», 1830-е гг., холст, масло, 25 × 23,5 см,  
Государственный Русский музей**

Если обратить внимание на ранние изображения китайского народа, попавшие в европейские страны, большинство нарисованных людей абсолютно одинаковы и кардинально отличаются от истинного вида жителей страны. Ознакомившись с малочисленными работами художников участников духовных миссий в Пекине, дошедших до нас, можно подробно изучить внешний вид китайцев того времени. Увидеть разнообразие в анатомическом строении лиц, характер людей, каноны в одежде, прическах и внешнем виде.

**«Портрет китайца в меховой шапке», 1830-е гг., холст на картоне,  
масло, 14,5 × 12,3 см, Государственный Русский музей**

Китайцы, несмотря на сложившиеся вековые живописные каноны и наличие собственных талантливых художников, активно посещали русское подворье, с большой охотой заказывая портреты. А. М. Легашёв охотно писал портреты местного населения разных возрастов и социальных статусов.

Антон Михайлович Легашёв путешествовал по разным городам Китая. Художник делал массу набросков и гравюры с видами поселений и повседневных сцен их жизни китайского народа. Ежедневные наблюдения за природой, укладом и характером китайского народа нашли свое воплощение в нескольких гармоничных композициях. К сожалению, многие полотна и рисунки исчезли в Китае. О части из них известно только по единичным записям и заметкам.

**«В горах Китая», 1830-е гг., холст, масло,  
Псковский государственный объединенный историко-архитектурный  
и художественный музей-заповедник**

В тот период времени китайская живопись делилась на три основные группы художников: традиционалисты, индивидуалисты и придворные профессиональные художники. Традиционалисты основывались на переосмыслении прошлого векового живописного опыта Китая. Индивидуалисты были свободны в выборе направления творчества. Придворные, чиновники и профессиональные художники занимали свое место при дворе выполняли разнообразные заказы на пейзажи или цветочную тематику и портреты высокопоставленных лиц, занимались каллиграфией. Живопись Китая также оказывала большое влияние на живопись Японии. Касаясь канонов портретной живописи, вельможа или чиновник должен был сидеть прямо и выглядеть серьезным. За время правления империи Цин канон нарушался некоторыми выдающимися художниками, но в целом оставался неизменен.

Основой китайской живописи всегда был стилизованный графический рисунок. Художники создавали свои картины не просто срисовывая с натуры, а пропуская увиденные образы через собственную философию. Каждая линия имела свой смысл и свое значение. Часто это приводило к излишней декоративности композиций. Также в изобразительном искусстве китайцев отсутствовала перспектива, глубина изображения достигалась многоплановостью композиций. Цвет в картинах присутствовал локальными пятнами, редко использовался для лепки объема. Для передачи формы использовался тот же локальный цвет, только в зачернении. Китайская и европейская академическая живопись очень сильно отличались друг от друга.

А. М. Легашёв активно изучал китайские краски и изготовление туши. Китайская тушь — это черная акварельная краска, употребляемая для каллиграфии, рисования и черчения, является одной из четырех драгоценностей рабочего кабинета. Первая тушь появилась еще в древние века. Тушь для каллиграфии готовилась из сажи и клея животного происхождения. Для лучшего хранения и получения дополнительных эстетических эффектов в процессе изготовления сажи могут сжигаться смолы разных пород деревьев, растительные масла и животные жиры. В некоторых случаях добавлялись минералы. Очень важной частью изготовления, определяющей качество будущей туши, являлись четкие пропорции компонентов и их последующее тщательное промешивание до однородной массы. Далее состав распределяли по формам и медленно высушивали. Если тушь была плохого качества, то растрескивалась и раскалывалась. Мастера каллиграфии никогда не использовали тушь низкого качества во избежание формирования неправильных навыков письма. Бруски туши имели художественное оформление, самые дорогие и высококачественные сорта хранились в специальных футлярах из ценных пород дерева, отделанных внутри шелком. Еще одним важным и ценным компонентом китайского кабинета была тушечница из камня. Аристократы



и обеспеченные люди приобретали их у известных мастеров, которые особым образом декорировали тушечницу. Тушечница, принадлежавшая в прошлом именитому человеку, являлась достойным подарком для вельмож и правящей династии. Перед началом письма тушь растирали с небольшим количеством воды на тушечнице, после чего клали брусок на специальную подставку. По завершению работы брусок туши тщательно сушили и убирали. Тушь имеет разные оттенки: классический черный, коричневый и голубой. Два оттенка ни в коем случае не должны быть использованы в одной работе. А. М. Легашёв определенно понимал разницу между китайской тушью и европейской, их различие в изготовлении и качестве получаемого результата. В Китае тушь являлась драгоценностью, предметом многовековых традиции и поисков, по этим причинам ее характеристики и свойства были гораздо выше европейской. Также китайская тушь давала больше вариативности в исполнении линейных рисунков, работе с полутонами, написании текста. Художника не могла не восхитить лаконичность художественного языка китайского народа и техника исполнения.

Краски китайской живописи имеют две разновидности: водные и минеральные. Минеральные краски изготавливались из киновари, малахитовой зелени и азурита. Составляющие перемалывались и смешивались с клеевой основой. В конечном итоге цвет таких красок был гораздо насыщеннее европейских образцов. Водные краски имели растительное происхождение.

По возвращению в Россию из миссии в Пекине в 1841 году А. М. Легашёв предоставил отчет о своей поездке. Художник предпринял попытки обратить внимание Академии на состав и методику изготовления китайских красок, высокое качество и стойкость которых подробно изучил во время поездки, согласно своему заданию. Академия холодно отнеслась к докладу А. М. Легашёва, настаивая на том, что европейские краски лучше. Также художнику было отказано в поступлении на службу в Академию. Отказ был аргументирован недостаточным количеством знаний. Сложно точно установить, что именно повлияло на такое отношение к А. М. Легашёву со стороны Академии. Существует предположение, что свою роль сыграла критика работ художника императором Николаем I при подаче прошения на присвоение звания художника 14-го класса в 1820-х годах. Возможно, отсутствие художника долгое время в северной столице и прибывание в стране, куда обычно не отправляли на стажировку молодых художников. Академия с момента основания ориентировалась на произведения итальянских художников и абсолютно иная культура далекой страны для профессорского состава была слишком необычной и сложной. Академия не была готова к новым крупным исследованиям и изменению принятой программы обучения.

А. М. Легашёв стойко перенес крушение планов и надежд и, не изменив себе, продолжил работу над холстами на тему городов и быта Китая. Художник вел разработку композиций по привезенным многочисленным натурным зарисовкам.

**«Сцена из китайской жизни», между 1842 и 1865 гг.,**

**холст, масло, 46 × 59,5 см**

**«Китаец и китаянка на фоне скал», 1862 г., холст, масло, 93,5 × 70 см,**

**Приморская государственная картинная галерея**

Особого внимания заслуживает жанровая композиция «Китаец и китаянка на фоне скал» создана художником согласно канонам академизма. Картина написана в строгой цветовой гамме. В картине преобладают коричневые, зеленые и голубые оттенки. Исходя из костюма мужчины можно предположить, что он принадлежит к императорскому двору. Напротив него стоит знатная женщина, за спиной которой стоит неприметная скромная служанка. Холст наполнен разными символами. Художник взял концепцию присущей китайской традиционной живописи. Знатная дама держит в руках дорогую тушечницу и длинную курительную трубку, что свидетельствует, помимо ее одеяния и прически, о благородном происхождении, образованности и достатке. Тушечница в руках женщины и кисть для каллиграфии в руках мужчины, позволяет предположить, что герои картины состоят в браке или близком родстве. В традиционном китайском браке жена лично растирает тушь для мужа, также это может делать невеста или сестра вельможи. Вьюнок в руках мужчины в Китае имеет значение любви и брака. Лотос указывает на внутреннюю чистоту. Бамбук, возвышающийся на скале, является символом долголетия, честности и благородства. Маленькая декоративная собачка указывает на верность и послушание, сулит удачу и процветание. Скала имеет значение активного мужского начала и долголетия. Согласно трактовкам, можно предположить, что собачка является символом женских благодетелей, дополнительно это подчеркнуто тем, что животное смотрит на мужчину так же, как и хозяйка. Скала и бамбук определяют самого мужчину и указывают на стандарты, которым должен соответствовать китайский мужчина. Сложно предположить, какой текст вельможа пишет на скале, точнее какое значение этому придавал сам художник. Традиционно на китайских картинах художники рядом с изображениями писали строчки из стихотворений. Возможно, А. М. Легашёв во время своей путешествия по стране видел наскальные надписи Китая.

Стоит отметить, что А. М. Легашёв по приезду из Китая в картинах, созданных по воспоминаниям и зарисовкам, всегда использовал общепринятые символы Азии.

В 1842–1852 гг. художник начал преподавать рисунок в Петербургском технологическом институте.

А. М. Легашёв скончался в 1865 году в Санкт-Петербурге.

Работы хранятся в Третьяковской галерее (ГТГ), Русском музее (ГРМ), Приморской картинной галерее (Владивосток), других музейных и частных коллекциях.

В год смерти Антона Легашёва (1865) о нем писала «Иллюстрированная газета» — широко распространенный еженедельник того времени.

Впоследствии Д. А. Ровинский поместил заметку о Легашёве в своем известном труде о русских граверах (1872).

Если бы А. М. Легашёв был нашим современником, которого отправили в Китай, с большой долей вероятности художник нашел бы себе единомышленников и учеников. Современная молодежь России очень активно интересуется культурой стран Азии, как традиционной, так и современной. Молодые люди с охотой изучают языки и общаются с носителями, благодаря возможностям интернета. Россияне с удовольствием пробуют разные традиционные техники рисования и каллиграфии. Не исключено, что сегодня А. М. Легашёв мог проводить занятия в Академии для китайских студентов, которые приехали в Россию в рамках культурного обмена и был уважаемым профессором Академии.

Благодаря программам культурного обмена и формирования в России позитивного образа Китая, появилась актуальность в поиске и изучении забытых на время художников. Результаты десятилетнего труда А. М. Легашёва оказались стойкими, как драгоценная китайская тушь. Художников русской духовной миссии можно назвать дипломатами Российской Империи, ведь искусство способно сближать людей независимо от их национальности и статуса.

#### Источники

1. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. — С. 403.
2. П. Н. Петров. Сборник материалов для истории Имп. СПб. Академии художеств. — Ч. II. — С. 199, 240, 241, 429.
3. А. Н. Андреев. Живопись и живописцы главнейших русских школ. — С. 560.
4. Хуан Паньпань. Китайские традиции и обычаи. — С. 250.
5. Шичжун Лю. История китайской живописи. — С. 223.
6. Чжан Лю. Китай. Полная история. — С. 304.



**ЭКЛЕКТИКА ЖИВОПИСИ СТАНИСЛАВА ЛАЗАРЕВА  
К выставке украинского художника Станислава Лазарева  
В Доме Национальностей Санкт-Петербурга  
3 февраля 2023 года**

Волею геополитических событий, из драматического Мариуполя к нам прибыл раненый молодой талантливый художник Станислав Николаевич Лазарев, тридцати шести лет от роду. К великому счастью, благодаря друзьям, он смог спасти почти 60 своих картин из-под развалин родного дома и привезти их из Мариуполя в город-побратим Санкт-Петербург.

Станислав Лазарев окончил Харьковскую Академию Культуры в 2008 году. В его творческом багаже много персональных выставок: Мариуполь, Харьков, Луганск, Донецк, Ялта, Севастополь, Симферополь, Киев, Одесса, Львов, Николаев, Ужгород, Хмельницкий, Черкассы, а так же коллективных: «Общество мертвых художников» (Одесса, Киев). «Психоделические меха» (Одесса).

Художник неординарный, ищущий, яркий. На становление его творчества во многом повлияло время, характер и художественное мировосприятие, в котором славно ужились многообразные направления и стили, выработавшие свое восприятие мира.

Это и авангард с его отрицанием традиционного искусства, а также эстетических и моральных норм. С отказом от канонов в изобразительном творчестве, стремлением создать новое в формах и приемах, эпатаж, а также поиски Духа как панацеи от материализма.

Особое влияние на творчество Станислава Лазарева оказало направление фовизма, в котором главным является добиться максимальной энергии красок, что усиливает выражение ярких эмоций и экспрессии, с использованием цветного контура, усиливающего силуэтность изображения.

Не исключен и постмодернизм, с его перформансами, рассматриваемыми исключительно с позиции внутренней структуры, как самодостаточные артефакты.

Как признался сам художник, огромное влияние на его творческое вдохновение оказали: Дали, Пикассо, Митьки, Рене Иагритт, Фрэнсис Бэкон, Джим Джармуш, Кира Муратова, Тарковский, Пушкин, Дэвид Линч, *Radiohead*, *Sonic youth*, *Aphex twin*, Хантер Томпсон, Уильям Блейк, *Bjork*.

После соприкосновения с такими мировыми мэтрами, трудно представить, что может бурлить, волновать и шлифовать душу художника в его дальнейшей долгой творческой жизни, в которой он проявляет себя индивидуальным, ищущим, пытливым и талантливым художником, у которого вся жизнь впереди.

Смотреть на работы Станислава Лазарева интересно, не утомительно, с чувством новизны времени и создавшейся трагической ситуации на прекрасной Мариупольской земле, земле роз, вдохновения и мира в грядущем прекрасном будущем.



## РАСКАЛЕННАЯ КИСТЬ

### Картины мариупольского художника Стаса Лазарева

В силу драматических обстоятельств в наш город прибыл для лечения раненый тридцатилетний художник Станислав Лазарев. Друзья извлекли из-под завалов его разрушенного дома шестьдесят картин, из которых энтузиасты создали выставку в Доме национальностей. Для нашего холодноватого питерского искусства картины Станислава непривычны. Они сразу же вызвали споры в профессиональной среде. Кому-то слишком резкими показались цвета, кто-то увидел «мультипликационность» языка комиксов, которые у нас искусством не считают. Кому-то просто показалось тяжело и непонятно. Я же считаю работы Лазарева нужными и парадоксально-адекватными тому, что происходит в наши дни, причем не только на Украине и на юге России, но в целом на Земле.

Станислав закончил художественный ВУЗ и, безусловно, может прилично нарисовать, так, как его учили, соблюдая перспективу и правила пропорций, но он сознательно избегает этого. Видения, которые он создает на своих холстах, не являются наваждениями психически угнетенных экспрессионистов, таких, как норвежский художник Эдвард Мунк, автор известнейшей картины «Крик». Нет, не страх и не ужасы войны мы видим на этих картинах. Мы оказываемся как бы внутри сознания человека, для которого «распалась связь времен», в котором фрагменты действительности перемигиваются и пульсируют в «беспорядке», за которым внимательный зритель может разгадать особенный смысл. Питер Брейгель и Босх писали свои картины-шарады, рассчитывая на религиозные и фольклорные ассоциации смотрящих. В данном же случае художник нам предлагает самим «раскусить» образы как пиктограммы неведомого, несуществующего языка. Попробуем же это сделать.

Первое, что мне бросилось в глаза и показалось важным — Природа, усыпанная цветами нездешней величины, цветущими среди искаженных, полуголых деревьев, которые тычут в небо и заламывают искалеченные руки. Ван Гоговское цветущее небо то что-то нам обещает, то вдруг очерчивается огромным темным лицом над посиневшей, полумертвой Землей, покрытой искусственными цветами. Из картины в картину переходит Рука. Щедрая рука Творца, или разбойничья когтистая длань? Из картины в картину движутся маски: черная маскарадная маска на лице красавицы, сопровождающей любимого нашего, грустного поэта. Михаил Юрьевич зрит огромными своими очами, сострадает и в утешение нам дарит волшебные стихи. Зацелованный губною помадой, одаренный бантиком с конфетной коробки Пушкин с увядающей черной розой на фоне руин. Другой, испуганный Пушкин с мертвенно-бледным лицом и физически изображенной мыслью, ко-

торая золотом кипит в его зрачках! Что это? Неужели — беспомощность искусства, культуры перед вызовами, которые бросил нам Мир?

Он словно взорвался, раскрошил то, что казалось неизблемым, взбил, как осколки. Разум пытается хоть что-то соединить, собрать в привычные схемы, но безуспешно. Поразительный образ: серый остов головы с бутфорским клоунским носом и злыми бесцветными глазами. Позади — черный город, как колода разыгранных карт. На одной из картин — голое дерево плодоносит масками...

В этом взорванном мире, кажется, все разобщено: ни на чем стоят аккуратно прибранные постели и тапочки возле них, тени от стульев и табуреток направлены в разные стороны, цифры на циферблате перепрыгнули со своих мест. Вот — море с пловчихами, корабликами и акулой, и в нем, вытянув шейки, водоплавающая стайка гитар! И у этого «лукоморья» есть дуб, но на нем — не русалка, а ногастая вполне девица, и рядом — Дон Хуан, мечтающий прикурить... Привольные эти фантазии можно рассматривать бесконечно, и наш хорошо оснащенный ум найдет им применение. На одной из картин экраны (ТВ или смартфонов) живут в пространстве своей особенной жизнью. Они растут, как растения, но им ни на что не нужно опираться. И можем ли мы угадать, где — мы сами, наш внутренний мир, и где в нас — трансляция с экранов? Думаю, данный эффект картин мариупольского художника — самый важный.

И, конечно, есть обычные, человеческие вещи. Остовы разрушенных домов, детские игрушки на переднем плане. Матери, у которых от их детей — лишь игрушечная лошадка, которую сжимает рука. Одинокие, сбитые с толку люди, которые все равно хотят быть счастливыми и делают это, как могут.

Некоторые картины — как прорванный занавес, за которым — чернота. Что это? Крайний пессимизм? — Нет. Художник вкладывает в свои работы огромную энергию созидания. Он будит от дремы привычного, того, из чего цивилизации рисуют одурманивающие стереотипные картины. Он говорит: не бойся взглянуть в неведомое, как в «черную дыру». Она ослепляет в начале, как ослепляет свет, но, присмотревшись, — увидишь настоящее «сегодня».



## ВЫСТАВКА-АВТОБИОГРАФИЯ. МАРИУПОЛЬСКИЙ ХУДОЖНИК СТАНИСЛАВ ЛАЗАРЕВ В ПЕТЕРБУРГЕ

Жанр выставки-автобиографии сейчас весьма востребован. Речь не о привычном отчете о проделанной за определенное время творческой работе, но о попытке воссоздать и как бы выстроить заново свой путь в жизни и искусстве через совмещение в экспозиции художественных произведений и бытовых предметов, включение фрагментов личной переписки на бумажных и электронных носителях, и т. д. Так художник (как правило, относящий себя к актуальному искусству) пытается осознать себя в координатах своего времени с его нравственными установками и «инфраструктурой повседневности» с сугубо житейскими заботами, с личными драмами и тяжелыми утратами, которые также находят воплощение в структуре экспозиционного пространства. Однако на фоне таких выставок — то камерно-тихий, то кричаще-эпатажных, небольшая экспозиция в Доме национальностей на Моховой, 15 представляется явлением поистине уникальным, при том, что здесь собраны только произведения изобразительного искусства. Больше ничего. «О времени и о себе» говорят сами работы. И они создают самую настоящую выставку-автобиографию, помеченную огненной печатью судьбы, Рока, Фатума. Но написанную не *post factum*, по итогам произошедших событий, а скорее... в их преддверии.

Еще не зная судьбы своего города и своих произведений, Станислав Лазарев, живший и работавший в Мариуполе, скорее всего, неосознанно вносил тревожно звенящую нервную струну в полотна, которые только первому и поверхностному взгляду покажутся типичными образчиками эстетики постмодерна. На самом деле это искусство живое и сложное, открытое самым различным толкованиям и одновременно на редкость целостное, хотя залогом этой цельности во многом стали весьма драматические обстоятельства.

Не случайно в своей развернутой аннотации «Раскаленная кисть» Маргарита Изотова в связи с выставкой Лазарева упомянула имена Босха и Брейгеля (конечно, старшего). То, что представало первому из этих великих нидерландских мастеров как образ, рожденный в пространстве библейских преданий, впоследствии обернулось для Брейгеля едва ли не самой настоящей реальностью, на фоне которой меркнут многие страшные пророчества, воплощенные в слове или живописном образе. Так и в полотнах Лазарева найденная им картина мира с ее несколько навязчивой коллажностью и сюрреалистическим сопряжением «далековатых вещей», как оказалось, удивительно точно отразила реалии жизни современного человека, разложенной на многочисленные, словно в не до конца собранном паззле, фрагменты. Да, 20-е годы XXI века безжалостно вскрыли подобно скальпелю формировавшуюся десятилетиями логику постмодерна, невзи-



рая на прокламируемую толерантность и нейтральную всеядность чреватого новыми конфликтами и драмами, конечные результаты которых просто страшно себе представить. И сделать этот точный творческий прогноз оказалось под силу мариупольскому художнику в работах, написанных за несколько лет до огненного 2022-го.

В свое время в книге, посвященной борьбе течений в итальянском искусстве XVI века, Борис Виппер удивительно точно раскрыл природу маньеризма и эпохи, в которую он родился и расцвел, через характеристику типичных образцов его портретной живописи. Речь о том, что сама гладкая, суховатая манера исполнения портретов, выполненных художниками-маньеристами, оказалась наиболее подходящей для изображения правителей контрреформационной Италии с постоянными заговорами, интригами, политическими убийствами (как это мы сейчас бы определили). Для портретирования этих жестких, циничных и расчетливых людей с лицами-масками вряд ли подошла бы наполненная жизнью и страстью палитра Тициана или возвышенная одухотворенность Рафаэля. Заказчики и покровители маньеризма создали в этом направлении зеркало, правдиво отразившее то, что в нем и должно было отразиться. В какой-то степени и постмодерн стал для своих же адептов именно таким зеркалом, где в наиболее талантливых и ярких его проявлениях отразились пороки и изъяны общества потребления и информационноцентричного мира, кажется, уже забывшего или потерявшего человека как «меру всех вещей».

Да, Станислав Лазарев может вполне искренне и горячо симпатизировать героям своих работ, классикам литературы, кино- и рок-звездам. Но в то же время прекрасно видит, что здесь недостаточен тип привычного ретроспективного исторического портрета или же образа «нашего современника», выполненного в реалистической или экспрессионистской стилистике. Молодой художник, безусловно, хорошо знает все «измы» XX века от самых истоков (будь то Ван Гог, Матисс или Пикассо). Однако не пытается напрямую воспроизводить язык «Ночного кафе», «Танца» или «Герники». Страстное, эмоциональное, глубоко человеческое в творчестве «классиков модернизма», равно как и в поэзии Пушкина и Артюра Рембо, в прозе Диккенса и Чехова, в наши дни все чаще оказывается скрытым под ядовитой радужной пленкой на чистой воде настоящего искусства. Мы видим аляповатый, несколько несуразный мир, где доброе и злое, правда и кривда, главное и второстепенное движутся как бы в едином потоке. Из которого, однако, силой прозрения, волевым душевным усилием можно выдернуть истину — подобно тому, как вовремя протянутые руки способны спасти тонущего человека. И мариупольский художник, вкупе с объективными обстоятельствами событий 2022 года, смог сделать свой посильный вклад в «спасение утопающего». Не случайно в глазах героев и героинь многих его полотен словно застыл немой вопрос: так ли благополучен мир в нынешнем его состоянии, и каким будет завтрашний день? Кстати, в несколь-

ких работах Лазарева мы встретим образ «беспечного русского бродяги», одного из кумиров рок-сцены 80-х и 90-х. Снова образ в чем-то (а, может, и во многом) пророческий... Образ человека-в-своем-окне (подобно марковскому «генералу в своем лабиринте»), в некоем квадрате, неплохо отгороженном от причудливой кутерьмы происходящего и в условном мире, созданном художником, и в реальной тусовке «Пушкинской, 10», ставшей сюжетом одной из его фантазмагорий.

Здесь мы, наконец, задаем себе самый важный вопрос — не заключала ли сама чудом спасенная живопись Станислава Лазарева возможности предупредить, предостеречь погрязший в равнодушной зоне комфорта «цивилизованный мир» от того, к чему способно привести человека стремление сохранить в неприкосновенности границы этой зоны во что бы то ни стало? Ответ на этот вопрос дает все-таки не образный строй отдельных его работ, где есть место и непростой системе кодов и шифров, и близкому детскому творчеству радостному приятию мира, но все те же обстоятельства (прозаически-конкретные и одновременно отмеченные вмешательством providения, чуда) спасения художника и его работ...

*«Семья Лазаревых, как и тысячи их сограждан, под обстрелами потеряла многих друзей, имущество, жилье, мастерскую. Получили тяжелые травмы, но остались живы. В Санкт-Петербурге, куда Станислав попал на лечение, ему вернули рабочую руку... А в Мариуполе под развалинами мастерской остались сотни полотен. И тут друзья художника совершили настоящий подвиг. С помощью бульдозера им удалось поднять остов крыши, пробраться в завалы и вырезать полсотни уцелевших холстов из обломков рам! Найти и вынести папку с самобытной графикой. А потом привезти все это в Петербург».* Достаточно привести этот фрагмент аннотации под красноречивым названием «Живопись, спасенная из руин», подготовленной кураторами выставки Людмилой Николаевной Митрохиной и Денисом Юрьевичем Амировым, чтобы понять, что судьба сказала вместе с автором (а в чем-то, конечно, досказала за него) то, о чем большая часть модных современных художников даже не хочет говорить.

Безусловно, Станислав Лазарев не стремился писать о войне и даже «писать войною» в том смысле, который вкладывали в эти слова вслед за Маяковским немецкие художники-антифашисты или все тот же Пикассо. Но оказалось, что обстоятельства судьбы художника и спасение его работ сами по себе выступили проекцией тех глубоких духовных смыслов, которых была лишена культура постмодерна с расчетливой провокативностью его верных адептов, представителей *contemporary art*. Холсты, лишённые рам и подрамников и повисшие на стенах подобно лоскутам на руке, возрожденной к жизни после тяжелой операции, показали, что навязанная постмодерном система ценностей едва не погубила вместе с другими людьми художника, усвоившего внешнюю, пластическую, но отнюдь не мировоззренческую ее составляющую.

В канун Нового 2023 года на Дворцовой площади среди прочих праздничных композиций были установлена световая инсталляция с двумя сердцами — знак дружбы Петербурга и Мариуполя. Затем, по завершении праздничных торжеств, эту композицию вместе с прочими украшениями убрали. А 3 февраля открылась выставка, ставшая новым и так необходимым памятным знаком творческого единения двух городов, сполна переживших вместе со своими жителями трагедию Войны. И знающих цену искусству, способному воплотить ее сложное содержание, пусть это достигается теми средствами, тем языком, который не каждый сможет сразу понять и принять. Впрочем, опыт истории мирового искусства показывает, что в ней, этой истории, чаще всего остается то, что не принимает привычный нам язык описания мира, лишенный глубокого постижения не только самих событий, но и их подоплеку, тех тектонических сдвигов, которые рождают эти коллизии, драмы и, увы, самые настоящие трагедии. Насколько мы способны сопереживать этим драмам и трагедиям? Может ли искусство не только отражать ход текущих событий, но и влиять на них? Все это — серьезные и важные вопросы, путь к решению которых обозначила выставка мариупольского художника.



**«ВОЗДУШНЫЕ ЗАМКИ»**  
**ФОТОПОЭЗИЯ: СЁДЕРГРАН — САМОЙЛЕНКО**  
**К 130-летию поэтессы Эдит Ирене Сёдергран**

Мы живем в осязаемом, материальном мире, но живем так только физически. А воображением можем создать иную форму существования, которая по своим правилам выстраивает другой мир. Так есть, было и будет. Примеров можно привести много, вспомним хотя бы творческих представителей Серебряного века, к этому периоду отечественной культуры относят 1890–1930 года. Особенно он заметен в истории русской литературы и характеризуется ее небывалым расцветом, возникновением оригинальных поэтических течений, ярких личностей, которые проповедовали новые идеалы, новую эстетику. Среди них наиболее известны Северянин, Гумилёв, Ахматова, Гиппиус, Цветаева, Бальмонт и другие, творчество которых отличала особая музыкальность и ассоциативность, произведения передавали мимолетные озарения, чувственность впечатлений, поэтому их стихотворения можно сравнивать с работами импрессионистов. Но есть имена, которые по тем или иным причинам начинают забываться любители поэзии. Среди них Эдит Ирене Сёдергран (1892–1923) — ныне знаковая фигура финско-шведской литературы, одна из мечтательниц русского Серебряного века. Она посещала многие Петербургские «бунтарские» поэтические встречи, вечера в легендарной «Бродячей собаке», переводила на шведский язык стихи восхищавших ее Игоря Северянина и Константина Бальмонта. Поэзия Эдит тесно связана с русской культурой, модернизмом. Интересны ее эксперименты с формой стиха, верлибром — необычными и оригинальными способами доводила тонкость пейзажной лирики до совершенства.

*Слова поэзии нежны, изысканны, глубоки...  
Они, как аромат розы, что скрыта в ночи.  
Слова невозможно увидеть, лишь  
Чувствовать их дыхание...  
Не на этом ли языке говорит Душа?*

Писала Эдит на русском, шведском, финском языках. Родилась поэтесса в Петербурге в семье финских шведов, получила прекрасное образование в немецкой гимназии Петришуле, начала писать стихи еще в ранние гимназические годы, причем сразу на разных языках. Климат столицы негативно влиял на здоровье девушки, и в 1908–1914 годах ей пришлось лечиться сначала в Финляндии, а затем в Швейцарии. В этот же период Эдит изучила новейшие направления в литературе, искусстве и вместе с матерью совершила поездки по странам Европы, в 1914 году они возвратились в Петроград, затем переехали в Райволу (ныне Рощино). Родная Райвола

всегда была светлым островком в жизни Эдит. Здесь посетила поэтессу любовь: начался искренний и взаимный роман с лечащим ее врачом из Терийоки (ныне Зеленогорск). Их любовь длилась до поздней зимы 1915 года, когда возлюбленный уехал на фронт. Больше они не виделись. Эдит пережила первую мировую войну, революцию 1917 года и финскую гражданскую войну. Поэтесса-модернистка Сёдергран жила и творила на рубеже стран, эпох, языков и литературных направлений. Последний приют яркая представительница поэзии Серебряного века нашла в милой сердцу Райволе, ей был 31 год.

Имя Эдит Ирене Сёдергран не кануло в Лету, о ней помнят. В Скандинавских странах издаются сборники стихов поэтессы, в Петербурге проводят литературные чтения, особенно интересны встречи переводчиков, поскольку переводить Эдит сложно (написано верлибром). В конце 2022 года на «Ленфильме» завершился Фестиваль патриотического кино, на котором в номинации «Лучший документальный фильм» победила картина Валентины Коровниковой «Эдит Сёдергран. На границе культур». Впервые на русском языке вышел перевод биографического романа Эрнста Бруннера «Эдит». Заслуживают внимания и работы художников (например, выставка графических работ «Я обошла галактики пешком» Ольги Ушаковой) и музыкальные произведения на темы Сёдергран: романсы, романтические песни-эссе Лоры Рахмановой, Ольги Мамаевой, хоровой триптих «Осень, роза, Эдит» Аркадия Манджиева; и фотоиллюстрации к произведениям Эдит Сёдергран. Более того, поэтесса и сама увлекалась фотографией — в музее Атенеум в Хельсинки прошла выставка «Диалог», на которой были представлены зимние пейзажные фотографии, сделанные Эдит во время поездок по Европе.

Все исследователи творчества поэтессы отмечают, что стихотворные произведения Сёдергран можно визуализировать с помощью знаковых ассоциаций. В качестве примера фотографической выразительности стихов можно представить серию работ Марии Самойленко «Воздушные замки Эдит». В подборке снимков особый ритм связывает воедино поэтические слова-образы и фотографии-символы, а результатом этого симбиоза является новое произведение искусства. Союз двух муз — фотографии и поэтического слова производит завораживающее эмоциональное впечатление, подобное опьянению. Это *фотопоэзия*, когда хорошая фотография — это не просто картинка, пробуждающая чувства и мысли, но в паре и соитии со строками Высокой Поэзии может создать *нечто* и оставить глубокий, яркий след в Душе, кардинально изменить мировоззрение человека.

Согласитесь, что Райвола, где Сёдергран прожила большую часть жизни, не могла не стать «героиней» ее поэзии. Поэтому невозможно понять стихи Эдит, ни разу не побывав на ее малой родине. Фотограф Мария Самойленко посетила родные Эдит места Карельского перешейка под Петербургом: Зеленогорск, Роцино, живописные окрестности — парки, озе-

ра, исторические и памятные места. Фотограф сделала серию интересных снимков оригинальных северных ландшафтов, которые дополнили и открыли новое в стихотворениях поэтессы.

Сёдергран много писала о природе, о своем любимом доме. В ее первых стихах есть юношеская меланхолия и романтика северных пейзажей. Она прекрасно знала природу родных мест, которую постоянно одушевляла и наделяла человеческими свойствами.

*Все воздушные замки растаяли снегом в долине.  
Все мечты утекли, словно полые воды под мост.  
Из всего, что любила, осталось в сердечном помине  
Только синее небо да бледная музыка звезд.  
Ветер в ивах играет, и слушают ветер деревья.  
Пустота отдыхает. И грезит вода о весне.  
И старинная ель, охмелев от тумана доверья,  
Одинокое облако тихо целует во сне.*

На фотографии мы видим силуэты живописных деревьев, гладкую гранитную дорожку, петляющую между кустарниками, мхами, уходящую вдаль, туда, где между кронами деревьев виднеется небо, озеро, облака... Фантазия выстраивает дворцы, замки, счастливую страну... Гармония тишины, как легкий воздушный поцелуй... Фотография неожиданно делает акцент на скрытой интимности стихотворения. Данное понятие у Эдит имеет гораздо большее значение и чувственность. Мотив любви проходит через всю лирику Эдит, где деревья любят, а солнечные лучи нежно целуют юную девушку, берег ласкает ступни ног, озеро полно тайн и очарования, птицы чайки парят в поднебесье, опьяненные счастьем и красотой окружающего мира. Все это можно увидеть на фотографиях Марии Самойленко, и тогда более философично и чувственно воспринимаются стихи Эдит Сёдергран. Снимок позволяет увидеть то, что не проговорено или не может быть проговорено словами.

Фотография — это наделенная уникальными свойствами запись информации о предмете-событии-стихотворении. В результате получается произведение, близкое к символическо-иконическим образам. Фотография не только сообщает нечто новое о своем первообразе в стихах, но и является наполненной знаками, намеками на возможность его материального существования и даже соприсутствия. Содержание, точнее композиция составляющих кадр элементов, оказывает противостояние времени как забвению, проявляя некую эзотерическую тайну, символизм, и тогда запечатленное изображение приобретает новое видение, появляется философская глубина. Из этого фотографически-поэтического взаимопроникновения выступает многозначный образ иного временного и чувственного измерения.

Другой пример *фотопоэзии* Сёдергран — Самойленко. Поэтесса любила гулять по берегам водоемов, сидеть на скамейке у озера, смотреть на

световую игру волн и стаек рыб, зеркальность глади, она чувствовала связь с иным миром, с новой идеей времени: идеей существования и забвения.

*Лунный вечер в серебре,  
синева ночная,  
волны блещут и бегут,  
волны догоняя.  
Тени пали на дорогу,  
куст прибрежный тихо плачет,  
черный великан над ним маячит.  
В сердце лета смутный сон,  
тишина,  
и луна скользит, бела  
и нежна...*

На фотокартине мы видим гладкий песочный берег озера, переливающаяся серебром, легкая пена воды и темное, тяжелое, давящее на все земное небо. Вот-вот что-то начнется. Все в ожидании, в напряжении. И даже белокрылая чайка воспринимается не свободной птицей, а непонятным существом с большими крылами, несущее новость... Какую? После просмотра фотографии и перечитав снова стихотворение, совершенно по-иному воспринимаются строки. Они становятся пророческими: ожидание глобального переворота, революции. Если внимательно читать произведения Эдит Сёдергран, то можно прийти к парадоксальному выводу: главное в ее, казалось бы, такой милой, живописной лирике — интонации предсказаний. И в этом помогает поэтессе водная стихия, именно ею пронизано творчество Эдит. Вода — как грань между мирами. На очередном фотоснимке мы видим тяжелый намокший песок, темную воду, гранитный валун, перистые облака — и между двумя стихиями, воздушной и водной, парят многочисленные стаи белокрылых птиц. Они находятся в другом мире, измерении, где имеется особая тайная жизнь фантазии, мечты.

*Я обошла Галактики пешком,  
Разыскивая красных ниток к платью.  
Я чистотой предчувствия полна.  
Там посреди Вселенной между звезд  
Висит мое искрящееся сердце,  
И каждый стук его неповторимый  
К другим безмерным устремлен сердцам.*

Исследователи творчества Сёдергран отмечают, что поэтесса дала начало новому женскому «Я». Мужчина оказывается примитивным для современной женщины: «Ты искал цветок, а нашел — плод. Ты искал родник, а нашел — море. Ты искал женщину, а нашел — Душу. Ты разочарован». Поэтесса подчеркивает контраст между мужским и женским ощущением

любви. И как подтверждение этому — фотография. Мы видим громадный валун в морской воде, омываемый и обласканный нежной волной, на нем сидит одинокая белая птица, а силуэт второй направлен куда-то вдаль; нет, не в небо, а к дальнему берегу за новыми приключениями, знакомствами, страстями... Революционным у Эдит Ирене Сёдергран считается и стихотворение *«Не женщина. Я среднего рода творенье! Ребенок, паж и смелое решенье, полоска закатившегося смехом большого скарлатиной солнца... Я — воспаленная Душа и Плотская тоска, я — в Новый Рай открытые Врата»*. Разве можно проиллюстрировать эти строки фотографией? Нет. А дополнить?

Поэзия и фото. Как и всю окружающую действительность, человек воспринимает фотографию одновременно на нескольких уровнях: сознательном, подсознательном и бессознательном. На первом, зритель анализирует информационную составляющую, иначе говоря, смысловую нагрузку предметов и объектов, изображенных на фотографии. Человеческое сознание и память «распознает» объект, анализирует и рождает первичные эмоции. Параллельно, в подсознании идет куда более сложный процесс: все то, что составляет фотографию, вписывается в контекст человеческой культуры и отдельно взятого социального опыта. Взять хотя бы яблоко из стихотворения *«Ты искал цветок...»* — здесь и райский сад, и бунинские антоновские яблоки и что-то личное. В глубинах памяти рождаются ассоциации, некоторые из них всплывают в сознании, каждый со всей своей эмоциональной окраской, другие «нагружают» только эмоциональную сферу, минуя осознание.

Сёдергран была много страдавшей романтической поэтессой. В этом лишь доля правды. Эдит, действительно, была романтиком, но революционной эпохи, и считала поэзию голосом будущего.

Фотография кирхи города Приморска, снятая с нижнего ракурса вверх в безоблачное небо через раму-обрамление ветвей деревьев. Эта интересная находка фотографа заставляет зрителя смотреть и размышлять. Можно ли измерить алгеброй гармонию и стоит ли к этому стремиться? Конечно, каждый в состоянии взять фотоаппарат, навести его на любой объект, пытаться выстроить композицию, согласуясь с правилом трех третей, выискивая диагонали, треугольники, точки внимания, делая акцент на переднем или заднем плане — и все это для построения гармоничной композиции. Можно и так сделать, но творческому человеку подобный подход неинтересен, скучен, банален. Интригует, когда не надо строить кадр из того, что первым попало, а поискать видеоискателем какой-то красивый объект, фрагмент действительности, который «зацепит» фотографа и не оставит равнодушным зрителя. Можно дать доминирующую горизонтальную линию композиции под углом, и тогда полностью изменится смысл наполненности кадра.

Цветовая составляющая многих фотографических композиций Марии Самойленко закручена в информационную спираль и смотрится как вектор направления, как стрелка компаса, устремленная в будущее, непре-



менно светлое, справедливое, счастливое, дополненная стихотворениями Эдит Сёдергран.

*Я факелы зажгу над всей землей!  
О факел мой, свети в лицо униженным,  
обманутым, оболганным...  
Нежный Бог протягивает вам руку:  
без Красоты человек не проживет ни минуты!*

Фотография стала одним из главных посредников в восприятии действительности, притом создающих видимость участия. Фото не просто результат встречи фотографа с каким-либо объектом; съемка — сама по себе событие, притом творческое, формирующее восприятие окружающего мира. Вездесущий фотоаппарат настойчиво внушает, что время состоит из интересных событий, заслуживающих фотографирования.

Прошлое уходит, но не исчезает, мы все находимся под его влиянием, в его энергетическом пространстве. Эдит Сёдергран при жизни не была достойно оценена, но сейчас признана одним из самых значительных поэтов Скандинавии, она и символист, и экспрессионист, футурист, развивала приемы модернизма. Но искусство поэзии для того существует, чтобы будить чувства и давать эмоциональный опыт, предостерегать и поддерживать, вселять надежду и облагораживать. И *фотопэзия* помогает в этом, когда мастерство фотографа проявляется в умении нестандартно чувствовать мир поэта, *видеть* обыденные вещи, именно обыденные, тысячи раз наблюдаемые, и только на фотографии впервые «заигравшие» по-особому, заряжающие яркими эмоциями. Надо оговориться: умение *видеть* — это как музыкальный слух — у кого-то он лучше, у кого-то хуже, у кого-то он абсолютный.

К единству и неразделимости истины, добра и красоты как к некоему идеалу и должно стремиться человечество. Важную роль в этом играют символы *фотопэзии*, как союза Высокой Поэзии и фотоискусства, как воплощение связи между двумя мирами, намек, имеющий бесконечное множество смыслов. Серия фотографий Марии Самойленко «Воздушные замки Эдит» на стихи Эдит Ирене Сёдергран гармонично вписалась в цели *фотопэзии*, одного из направлений фотографического искусства — приближения к *гармонии*.

Под Зеленогорском в Рощино есть памятный знак, почитаемый местными жителями и привлекающий внимание приезжих. Он посвящен Эдит Ирене Сёдергран. Неподалеку на небольшом пьедестале еще один памятник, но уже животному — любимцу поэтессы, рыжему коту Тотти.

*У меня на руках рыжий котик  
играет волшебным клубком.  
Чудо-котик, чудо-котик,*

*подари мне три подарка:  
подари золотое колечко,  
что меня назовет счастливой;  
подари мне зеркальце такое,  
что меня назовет красивой;  
подари мне чудесный веер,  
что отгонит печальные думы.  
Чудо-котик, чудо-котик,  
покатай мне на счастье клубочек!*

Р. С. В статье использованы переводы М. Дудина, Н. Толстой, Н. Озеровой, И. Бочкарёвой.



## ИСКУССТВОВЕДЫ НА ВЕСЕННЕЙ ВЫСТАВКЕ СПБ СХ В 2022 ГОДУ

Экспозиция секции критики и искусствоведения на Весенней выставке была небольшая, но чрезвычайно содержательная, с широким тематическим диапазоном, охватом различных видов искусства и многообразием подходов — от сугубо научных историко-искусствоведческих штудий до эссеистики свободной формы.

Особенностью данной выставки стал неожиданно большой удельный вес архитектуроведения. Члены секции критики выставили публикации о таких примерах синтеза архитектуры, скульптуры и декоративно-прикладного искусства, как некрополь или дворцовый интерьер, а также городской ансамбль в виде важнейшей магистрали — Московского проспекта, кульминацией которого является грандиозный монумент, посвященный героическим защитникам блокадного Ленинграда. Прежде всего надо остановиться подробнее на статье «От "Сарской дороги" до "проспекта Победы". Этапы формирования архитектурного ансамбля Московского проспекта в Санкт-Петербурге».

Большую роль в художественном оформлении правительственной трассы сыграл творческий союз выдающихся мастеров архитектуры и скульптуры — С. Б. Сперанского и М. К. Аникушина. На самом высоком профессиональном уровне соавторы публикации (среди которых известные историки архитектуры и скульптуры В. С. Сперанская и В. Г. Лисовский) освещают превращение южной части города в сложный, многофункциональный, насыщенный знаками и символами уникальный ансамбль.

Следует отметить, что если искусствовед описывает творчество деятеля искусства — близкого человека, с которым были связаны личные, родственные отношения, то итоговый текст приобретает эмоциональную окраску, мемуарное качество, обогащается новыми сведениями, неповторимыми штрихами, каким бы «объективным» ни старался быть исследователь.

Так, статья Н. В. Ватениной «Портрет в творчестве Валерия Ватенина» увлекательно рассказывает о творчестве одного из самых обаятельных живописцев нашего города; текст адекватен настолько, что сам воспринимается как произведение искусства.

Статья к каталогу, посвященному 800-летию Святого благоверного князя «Летопись в бронзе. Образ Александра Невского в творчестве скульптора В. Г. Козенюка», написана искусствоведом Н. Г. Коршуновой, на глазах которой создавались многочисленные скульптуры и монументы, установленные в разных градах и весях в честь великого защитника Отечества. Образ непобедимого князя-воина был главным на протяжении всей жизни ваятеля

и вполне закономерно, что итогом его подвижнического труда стал конный монумент, воздвигнутый у врат Александро-Невской лавры. Повествование о творческом пути скульптора, изложенное неравнодушным очевидцем, приобретает особую ценность.

Отрадно, что появляются фундаментальные труды, освещающие те или иные грани ленинградской школы изобразительного искусства. Так, целый ряд публикаций известного коллекционера печатной графики Н. Ю. Кононихина недавно был увенчан практически исчерпывающим тему обширным изданием «Ленинградская школа литографии. Путь длиною в век» (2021), по праву занимающим центральное место в экспозиции секции искусствоведения и критики.

Культурологические аспекты взаимоотношения искусства и публики раскрываются в монографии Е. Б. Костюк, Ю. Е. Музалевской, Т. С. Ястремского «Музыка и мода XX века: от субкультуры к массовости». Важно отметить, что среди авторов не только исследователи и педагоги, но и художники — живописцы, прикладники, сочетающие в одном лице искусствоведа и творца, что делает их суждения об искусстве и культуре особенно вескими.

В то же время важными штрихами для воссоздания общей картины искусства северной столицы являются каталоги выставок отдельных мастеров разных видов искусства, разных исторических периодов: так, статья Р. А. Бахтиярова к каталогу персональной экспозиции не позволит предать забвению живописца середины XX в.: «Яков Бесперстов. История судьбы. История времени». Размышления Г. Н. Габриэль о творчестве современного петербургского художника «Александр Гордин. Мифы. Артобъекты» служат достойным комментарием к его персональной выставке в Елагино-островском дворце-музее. Е. И. Василева и М. В. Рыжанок раскрывают тайны современной иконописи детям и рассказывают об этом в статье «Выставка иконописной школы "Преображение"».

Еще одной яркой особенностью нынешней экспозиции искусствоведов стало значительное количество представленных каталогов коллективных выставок СПб СХ последних лет, — весенних и осенних, посвященных прорыву блокады и Дню победы... Авторы и составители такого рода публикаций многочисленны и, как правило, меняются, хотя неоднократно встречаются имена А. М. Муратова, И. И. Филипповой, М. С. Фоминой, А. Э. Шукуровой А. и других. Неизменно участвует в этих изданиях как консультант и главный редактор Заслуженный работник культуры РФ Л. С. Конова, обеспечивающая им безукоризненную точность опубликованных сведений и высокий научный уровень.

\* Инга Игоревна Филиппова — кандидат искусствоведения, член СПб СХ, ведущий специалист по научно-просветительской работе Государственного Русского музея, автор публикаций по истории отечественного изобразительного искусства XX века.



## II

Галина Хвостова

### СТАТУЯ «АЛЛЕГОРИЯ ИСКРЕННОСТИ» МАРИНО ГРОПЕЛЛИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МРАМОРНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ЛЕТНЕГО САДА. К ИСТОРИИ ХРАНЕНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ

...Одно из удивительных произведений коллекции мраморов Летнего сада, отмечено столь же удивительным именем — «Искренность» или, если придерживаться профессиональной терминологии, — «Аллегория Искренности». На плинте, впереди, видим надпись "*Sinsertitas*". Сзади: "*Marin Gropelli № 10*".

Настраиваясь на восприятие времени и обстоятельств «рождения» статуи, можно представить момент окончания работы скульптора, когда ее завершением стала вырубка этих слов. Указанный номер 10 имеет свое значение, говоря о том, что скульптура эта, возможно, — не первая в каком-то ряду работ мастера, поставившего свое имя. Вот оно и становится сегодня известным нам: «Марино Гропелли». Коллекция Летнего сада имеет свои особенности в том отношении, что далеко не все произведения, входящие в ее состав. (на сегодняшний день — их 92) удостоивались отдельных упоминаний в специальной и популярной литературе. Об «Искренности» можно найти небольшое количество сведений в имеющихся публикациях, а также весьма скромные, и, к сожалению, редкие данные в архивных документах.

Подробное описание статуи и сведения о ее авторе приводятся в книге 1936 года Жанетты Мацулевич. Вот ее соображения: «...К <...> группе венецианских декоративных скульпторов, выросших под влиянием берниниевских традиций, относится <...> семья ваятелей Гропелли. Статуи Марино Гропелли возвращают нас к аллегориям добродетелей... в разработке как формальной, так и сюжетной сторон, у него еще чувствуется серьезность и величавость барокко»<sup>1</sup>. «...атрибуты нашей статуи — продолжает Мацулевич, — скипетр и лев — не вполне соответствуют скромной и невинной искренности, не говоря уже о том, что она никогда не изображалась нагой, приданные нашему изображению черты зрелой, торжественной, совершенно фронтально стоящей нагой женщины, со снисходительной улыбкой на губах, со скипетром в правой руке, и положившей левую на голову льва, создают аллегория торжества и победы добродетели, опирающейся на величие души

<...> Мастер сумел избежать открытой подставки, замаскировав ее телом льва и большим, образующим как бы фон всей нижней части, плащом»<sup>2</sup>. Мацулевич также подчеркивает «фронтально-живописную трактовку», свойственную произведениям Марино Гропелли.<sup>3</sup>

Начало XXI века ознаменовано появлением публикаций и подробных исследований, предпринятых С. О. Андросовым, доктором искусствоведения, хранителем скульптурной коллекции Эрмитажа, занимавшегося историей русско-итальянских культурных связей. Андросов повествует об истории создания статуи: попутно обращаясь к описанию Мацулевич. «... "Искренность" была выполнена в Венеции по заказу Рагузинского во второй половине 1716 – начале 1717 г. и привезена в Петербург на фрегате "Джон Джудит". Однако, оба произведения Марино Гропелли не упоминаются в переписке Рагузинского, и их датировка устанавливается только на основании их зарисовок в петровском альбоме 1717 г. "Искренность", очевидно, сразу же попала в Летний сад, где значится во всех описях. Уже Мацулевич отметила, что лев и скипетр не соответствуют атрибутам Искренности. Действительно, они относятся к аллегории Великодушия, в то время как "Искренности" должны соответствовать голубь и сердце. Причина неправильной надписи на подножии не совсем ясна. Вероятно, здесь следует предположить, что сюжет статуи был изменен в процессе работы или даже после ее окончания по желанию заказчика»<sup>4</sup>.

В правомерности наименования статуи, однако, не сомневается Н. Д. Кареева, предлагая свое толкование, также и сюжета, в связи с политическими и художественными реалиями петровского времени. Приводим мнение исследователя: «Сюжет <...> скульптуры определяется по надписи на подножии <...> Изображена обнаженная женщина со скипетром в правой руке, положившая левую руку на голову льва. Атрибуты <...> скульптуры указывают на другой сюжет — великодушие. В символике петровского времени, — продолжает Кареева, — обыгрывался тот факт, что триумфатор великодушно отпустил домой пленных шведов. Скипетр в руке — знак власти. Прирученный лев может одновременно являться и символом побежденной Швеции, и знаком силы. Искренность — название, обозначенное на подножии. Это добродетель монарха, достойная прославления...»<sup>5</sup>.

Имея ввиду мнения специалистов, но, все же, отвлекаясь от вышеупомянутых умозаключений, попробуем просто поверить надписям. Если вдуматься в идею мастера, сюжетное присутствие вполне грозного и благородного льва вовсе не противоречит понятию «искренность». (Вряд ли «царь зверей», по природе своей, способен быть *не искренним*).

Погружаемся в процесс визуального изучения образа, наделенного столь значимой ролью — символизировать *Искренность*... Композиция построена таким образом, что женскую фигуру и изображение льва невозможно воспринимать в отдельности — они являют собой единое целое. Лев интересно замаскирован — включен в тело героини, но укрыт ее пла-

щом и спереди, и сзади. Большая голова зверя с верхом туловища находится у левой ноги женщины, а за правой ее ногой, из-под складок плаща выступает львиный хвост. Целостность двойного образа подчеркивается ритмическим повторением движений: правой руки и поднятой правой лапы животного. Эта «одинаковость» подкреплена и аналогичным поворотом обеих голов — слегка влево, и даже схожестью трактовки локонов на левом плече дамы и мощной лепкой крупных завитков гривы льва. Но, главная, поразительная особенность скульптуры заключается в почти курьезной похожести «лиц», и с точки зрения анатомической (круглые, резко вырезанные ноздри), и в характере общего выражения нахмуренности и вполне ощутимой готовности отстаивать свое «Я». При отсутствии зрачков у обоих изображенных, создается впечатление, что, они — смотрят, видят, и транслируют, общий, весьма величественный настрой. Оказавшись в Летнем саду, в обществе других мраморных памятников, статуя, в течение трех веков, переживала все сопутствовавшие события.

В самом начале XVIII века для присмотра за скульптурами в Венеции был нанят мастер Пассина с сыном Марко. При них состояло «каменщиков пять человек, которые клеили мраморные фигуры»<sup>6</sup> Вне всякого сомнения, «клеить», в данном случае, приходилось и «Искренность» с ее выступающим атрибутом. В 1728 году ответственный за все работы по саду архитектор М. Г. Земцов требует от Канцелярии «для починки в садах <...> мраморовых алебастровых статуй <...> и других фигур воску краснова двадцати фунтов, воску белаго десяти фунтов, гарпиусу <...> пил разных пяти...»<sup>7</sup> Прибывший из Вены в 1732 году скульптор Иоганн Антоний Цвенгоф в течение двадцати четырех лет осуществлял «надзирание» за статуями в Первом и Втором Летних садах, а также Петергофе и Царском селе. Под его началом трудилась команда русских мастеров, обучавшихся в Италии.<sup>8</sup>

О методах ухода за мраморами можно судить по перечню материалов, которые запрашивались «для чищения статуй и прочих мраморных вещей пемзы одного пуда, для замазки бассейнов и пьедесталов замазки осьми пуд». Особенно впечатляет присутствие в списке пемзы — как понятно, она применялась для стирания или, скорее, *сдирания* верхнего слоя камня — (авторского слоя!). В этом и состояла чистка мрамора для придания ему быстро теряемой на воздухе белизны. Учитывая столь безжалостные методы «очистки», повторявшиеся, к сожалению, и позже, в XIX веке, неудивительна степень поврежденности поверхности скульптуры в наши дни.

В первые годы пребывания в саду в холодное время все статуи укрывались холстяными мешками и рогожами. Ввиду постоянно повторявшихся актов вандализма, езды «подлаго народа» на лошадях, поломок «перстов», а также хищений свинцовых прослоек, которые находились между статуями и их постаментами, для предохранения мрамора от подсоса влаги из почвы, — в 1741 году по инициативе Цвенгофа был введен круглосуточный «караул к оным статуям»<sup>9</sup>. Охранительную политику Цвенгофа на

протяжении второй половины XVIII века, более или менее успешно продолжали последующие скульпторы-«надзиратели»: Йозеф Баумхен, Ф. Г. Гордеев, И. П. Прокофьев, Ж.-Д. Рашетт.

К началу XIX века сформировалась система ухода за коллекцией: очистка от загрязнений, регулярное мытье скульптур, укрытие на осенне-зимний период, постоянная охрана. Появление в качестве «надзирателя» скульптора В. И. Демута-Малиновского сопровождалось значительным усовершенствованием в деле сохранения памятников. В 1826 году по его проекту изготовлены деревянные защитные футляры, которые применяются по сей день и являются оптимальным способом защиты мраморных произведений в условиях сурового российского климата.

Позже, в середине XIX века, реставрацией петровской коллекции занимались скульпторы, служившие в Эрмитаже: академик скульптуры А. И. Тербенев, затем скульптор А. Н. Беляев, которого в 1863 году сменил И. В. Кузнецов.<sup>10</sup>

В 80-е годы XIX века назрела необходимость серьезной реставрации скульптур. Ранее нами в архиве была обнаружена Опись от 22 августа 1887 года, составленная поручиком Дробатуром и реставратором Эрмитажа скульптором М. А. Чижовым. Полный список мраморных памятников сада насчитывает 101 скульптуру. Главная идея документа состоит в следующем: «20 статуй и 48 бюстов могли бы быть оставлены в саду по их реставрации, которая обойдется полагая по 200 рублей за статую и до 100 рублей за бюст <...> а 27 статуй и 5 бюстов, пришедших в совершенную негодность, следовало бы из сада убрать». Среди негодных видим «Искренность». Далее, чиновник Придворного ведомства — полковник К. А. Гернет предложил вовсе уничтожить «негодные к реставрированию» статуи. Однако, последовала твердая резолюция министра Императорского Двора графа И. И. Воронцова-Дашкова: «Оставить в том же виде...»<sup>11</sup>.

Прошло более 15 лет, и только в 1905 году произошли чрезвычайно важные мероприятия по выравниванию и укреплению тринадцати покосившихся мраморных пьедесталов со статуями. Работы выполнялись скульпторами братьями Ботта и стоили 204 рубля.<sup>12</sup> Среди этих тринадцати пьедесталов был: «укреплен фундамент под пьедесталом скульптуры "Сенсеритос"»<sup>13</sup>. Печально показательным стало вандальное происшествие 1916 года, когда неизвестные злоумышленники в ночное время повредили большое количество скульптур: «Наутро бедные статуи предстали перед огорченными взорами своих покровителей и друзей обезображенные, с отбитыми, отломанными частями прекрасного мраморного тела, без конечностей, носов...»<sup>14</sup>.

Далее, вплоть до 1940-х годов, какие-либо сведения о статуе отсутствуют. Из архива КГИОП известно, что в 1939 году состоялась масштабная реставрация скульптурного убранства сада.

В период Великой Отечественной войны «Искренность» разделила участь всех скульптур, будучи спрятанной, зарытой в землю, рядом со своим



местонахождением. В 1945 году после извлечения из укрытий, спешной установки на постаменты, производились реставрационные работы. Они повторялись в течение второй половины XX века через каждые 10–15 лет. Несмотря на все усилия, состояние сохранности мрамора ухудшалось, чему способствовали неблагоприятные климатические условия и частые случаи вандализма.

Когда речь идет о скульптурах Летнего сада, то, несомненно, отдельная история каждого произведения напрямую зависит от его пластической характеристики. В данном случае, определяющим обстоятельством, сильно осложнившим бытование статуи, явился ее атрибут — скипетр. Он всегда был сломан! Постоянно приклеивался и... вновь ломался или попросту отделялся в месте реставрационной склейки... Более того, промежутки между реставрациями фактически отмечены хроническим отсутствием скипетра. Для убедительности приведем записи, сделанные в конце XX века в хранительном журнале:

*«3.07.1992 года 12.00. — Обход скульптуры с Комиссией УГИОП, милицией, следователем, составление документов о повреждении минувшей ночью 3-х скульптур: "Минерва" (палец), "Искренность" (жезл и правая грудь), "Ахиллес" (нос).*

*16.08.1992 года 12.00. — У скульптуры "Искренность" от жезла отвалился фрагмент.*

*26.04.1993 года 12.00. — Статуя "Искренность" — отломаны наверху жезла и половина жезла, слабо держащаяся, снята главным хранителем.*

*13.09.2000 года 11.00 — Обход скульптуры. Обнаружено отсутствие верхней части атрибута статуи "Искренность". Милиция данное обстоятельство комментировать не может.*

*28.06.2001 года 11.00 — У статуи "Искренность", помимо верха атрибута, отсутствует и его средняя часть, больше, чем раньше.*

*12.10.2003 года.12.00 — Обход скульптуры. Производится мытье скульптуры. 11.10.2003 года (вчера) на статуе "Искренность", была обнаружена надпись "Стас и Леся" черным фломастером сзади на фигуре льва».*

Затем следуют записи, рассказывающие о продолжении неприятностей: «Указано милиции на необходимость усилить наблюдение за поведением посетителей сада. Скульптор-реставратор П. П. Игнатьев приступил к работе по очистке мрамора от надписи фломастером — при помощи ацетона, полипропиленового и метилового спирта, смывки «САВА». «Промывка продолжалась полтора часа, — записывает реставратор, — результаты минимальные». Сложность ситуации усугублялась из-за того, что в это время завершался процесс осеннего мытья скульптур перед их укрытием футлярами на зиму. Следовало спешить. На злополучную надпись реставратором поставлен компресс из перекиси водорода, который находился на поверхности мрамора семь дней. После этого снова предпринята обработка поврежденного участка камня традиционными средствами очистки. Статуя укрыта деревян-

ным футляром одной из последних 6-го ноября. Это крайний срок окончания работ по консервации мраморных скульптур в канун зимы.

Начиная с 1950-х годов, все отчетливей звучали мнения специалистов о необходимости спасти коллекцию через замену подлинников в Летнем саду на копии. Поэтому реставрация, совмещенная с копированием всех скульптур, стала важной задачей в программе масштабных реставрационных работ по Летнему саду в 2009–2011 годах.

К работам приступили сотрудники Государственного Русского музея. Общее руководство возглавили: заместитель директора музея по учету, хранению и реставрации музейных ценностей И. И. Карлов и заведующий отделом реставрации экспонатов Е. С. Солдатенков. Научное руководство работами осуществлялось начальником отдела реставрации каменной и гипсовой скульптуры Б. П. Топорковой. В коллектив вошли специалисты высокого класса: А. Ю. Баруздин, Е. В. Гудей, А. В. Казанова, О. И. Иванов, П. А. Лазарев, М. С. Галимов.

К началу реставрации — 19 октября 2009 года — статуя «Искренность» оказалась в весьма тяжелом состоянии сохранности, а о качестве экспозиционного вида просто не приходилось говорить. Реставраторы изучили поверхность мрамора; была выполнена дефектограмма, которая зафиксировала все особенности наружности скульптуры: загрязнения различного происхождения, разнообразные восполнения утрат, как в мраморе, так и с применением реставрационных доделочных масс. После расчистки поверхности последовали: демонтаж подвижных фрагментов, удаление старых реставрационных материалов, консервация камня, состоявшая в структурном укреплении поверхности и инъектировании трещин укрепляющим составом. Затем восполнялись утраченные фрагменты. Моделирование скипетра и «позднего» носа производилось по инертным линиям в пластилине и косвенным аналогиям. После завершения реставрации проведены работы по копированию статуи, и ее двойник, выполненный из мраморной крошки на основе полимера, занял соответствующее место на главной аллее Летнего сада.

Десять лет — с 2011 года по 2021 год — статуя находилась на закрытом хранении в Михайловском замке. И вот, весной 2021 года она, вместе с парной статуей «Истина», работы Марино Гропелли, покинула хранилище. Обе скульптуры установлены друг напротив друга, как и в Летнем саду, во вновь отреставрированном Зале Арабесок Михайловского замка. Статуи «держат» экспозицию нового, длинного, изящного по пропорциям белоснежного зала, прекрасно сочетаясь с пятью скульптурными бюстами — женскими портретами, также входящими в петровскую коллекцию. Таким образом, волею обстоятельств, в условиях интерьера, образовалось своеобразное художественное пространство, напоминающее неповторимую атмосферу Летнего сада.

## Примечания

---

<sup>1</sup> *Жанетта Мацулевич*. Летний сад и его скульптура. — ОГИЗ ИЗОГИЗ, Ленинградское отделение, 1936. — С. 94.

<sup>2</sup> Там же. С. 95.

<sup>3</sup> Там же. С. 96.

<sup>4</sup> *Андросов С. О.* Пётр Великий и скульптура Италии. — СПб.: Издательство АРС, 2004. — С. 374–375.

<sup>5</sup> *Кареева Н. Д.* Скульптура Летнего сада. Русская коллекция. — СПб., 2007. — С. 29.

<sup>6</sup> *Малиновский К. В.* Иоганн Цвенгоф и Петербургская скульптурная школа II четверти XVIII века // Скульптура в городе. — М.: Советский художник, 1990. — С. 276.

<sup>7</sup> РГИА. Ф. 467. Оп. 2. 1728. Д. 11. Л. 214.

<sup>8</sup> РГИА. Ф. 467. Оп. 2. 1733. Д. 80а. Л. 187.

<sup>9</sup> *Хвостова Г. А.* Из истории реставрации мраморной скульптуры Летнего сада в XVIII и XIX веках // Санкт-Петербургский государственный университет. Исторический факультет. Университетские Петербургские Чтения. Петербург и Москва. Две столицы России в XVIII и XIX веках. Под редакцией Ю. В. Кривошеева, А. С. Федотова, М. В. Ходякова. — СПб.: Издательство С-Петербургского университета, 2001. — С. 14.

<sup>10</sup> *Хвостова Г. А.* К истории реставрации петровской коллекции мраморной скульптуры в середине 19 века. Реставраторы Эрмитажа в Летнем саду. Кафедра Исаакиевского собора. Сборник научных статей. Государственный музей — памятник «Исаакиевский собор». Сохраненное равно приобретенному. Материалы научно-практической конференции. — СПб., 2012. — С. 373–384.

<sup>11</sup> *Хвостова Г. А.* За кулисами петровского парадиза или История скульптуры Летнего сада в XVIII – начале XXI века. Дмитрий Буланин. — СПб., 2017. — С. 41.

<sup>12</sup> РГИА. Ф. 475. Оп. 1. 1905. Д. 471. Л. 25.

<sup>13</sup> *Хвостова Г. А.* Скульптура Летнего сада в 1904–1907 годах. К истории реставрации // Государственный музей заповедник «Царское село». Плантомания. Российский вариант. Материалы XII Царскосельской научной конференции. — СПб., 2006. — С. 484. (РГИА. Ф. 475. Оп. 1. 1905. Д. 471. Л. 32).

<sup>14</sup> *Белинский. Вл.* Богини Летнего сада. // Аргус. — 1916. — № 6. — С. 24.



## БАРЕЛЬЕФЫ НА ПОСТАМЕНТЕ ПАМЯТНИКА МИНИНУ И ПОЖАРСКОМУ И ВОПРОС ОБ АВТОРСТВЕ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ

Казалось бы, нет таких аспектов исследования монументальной скульптуры, которых не касались историки искусства, обращаясь к созданной Иваном Мартосом группе «Минин и Пожарский». Памятник подробно изучен как в отношении тематики и стиля, так и с точки зрения взаимодействия искусства и общества, то есть как первый городской монумент, для создания которого была открыта всеобщая подписка. И все же в обширной историографии произведения один из вопросов остается раскрытым недостаточно.

Еще в 1938 г. биограф Мартоса Наталья Коваленская, обратив внимание на стилистические особенности барельефа на тыльной стороне постамента памятника, сочла необходимым разобраться в том, какое участие в скульптурной работе принимали помощники мастера. Рассмотрев свидетельства о вознаграждении выпускника скульптурного класса Ивана Тимофеева, она заключила, что роль этого ученика была значительной. Известно, что Тимофеев помогал своему профессору при установке памятника на Красной площади. Однако, как была убеждена Коваленская, он мог быть призван к работе еще в период создания барельефов для постамента<sup>1</sup>.

Подтверждено участие в работе над монументом другого выпускника Академии художеств — Самуила Гальберга. Считается, что в барельефе «Сбор пожертвований нижегородцами» голову персонажа с портретными чертами Мартоса вылепил именно он<sup>2</sup>.

Вопрос об организации скульптурной мастерской, выполняющей крупный заказ, чаще всего не рассматривается историками искусства в виду почти полного отсутствия письменных свидетельств, на которые для его решения можно было бы опереться. Принимается за основу то положение, что автор в монументальной скульптуре — это руководитель группы мастеров. Даже в случае активного участия помощников их имена, когда речь заходит о произведении, упоминаются редко.

Впрочем, исследования, которые ставят цель выявить порядок взаимодействия мастера монументальной скульптуры с его подмастерьями, безусловно, существуют. В отношении данной статьи особый интерес представляет атрибуция скульптурных панно на памятнике Петру I перед Инженерным замком, ставшая итогом научного изыскания Елизаветы Масловой<sup>3</sup>. Согласно проведенному анализу документов и стиля барельефов, решение композиций принадлежало Михаилу Козловскому, но модели для отливки из бронзы были подготовлены его учениками Иваном Теребенивым, Василием Демут-Малиновским и Иваном Моисеевым.

Интерес современной науки к забытым и малоизвестным мастерам искусства способствует перемене в отношении к авторству в монументальной пластике. Последнее по времени выпуска из печати справочное издание по скульптуре северной столицы — «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга» — примечательно полнотой данных о произведениях. Статьи энциклопедии включают как результаты исследований, основанных на изучении источников XVIII–XX вв., так и сведения о новых памятниках, собранные авторами со слов своих современников, скульпторов и архитекторов. Упоминание о младших сотрудниках скульптурных мастерских, пусть и не ставшее нормой, свидетельствует об актуальности проблемы и соответствующей тенденции в науке.

По случаю открытия памятника Минину и Пожарскому в 1818 г. была издана книжка, в которой содержалось сообщение о пожертвованиях, собранных на сооружение монумента, описание народного ополчения 1611–1612 годов и история создания монумента. По значительности внимания, посвященного творческому коллективу — скульптору Мартосу, литейщику Василию Екимову и каменщику Самсону Суханову, эта книга в ряду изданий XIX в. подобного рода выделяется. Отзыв об участниках работ говорит о стремлении пробудить у читателя уважение к художественному труду. Автор с восторгом повествует об отливке двух колоссальных фигур «одним разом» и подчеркивает, что это был «первый опыт в новейшие времена в Европе»<sup>4</sup>. Рассказывая о Мартосе, он сообщает, что тот лепил модель в продолжении Отечественной войны 1812 года, невзирая на трудности<sup>5</sup>. Специально говорится о стиле скульптурной группы: отмечается чистота контуров фигур, совершенство форм и выразительность. Самого скульптора автор называет «новым Фидиасом»<sup>6</sup>. При этом ни Гальбергу, ни Тимофееву он не отводит ни строчки.

В непризнании помощников руководителя скульптурными работами как его соавторов ощущается влияние того взгляда на деятельность художественной мастерской, который сформировался в отношении ремесленного цеха еще в Средние века. Исследуя искусство раннего Нового времени, Михаил Либман наблюдал, что обыкновение ставить подпись на произведении в искусстве ваяния сложилось позднее, чем в живописи и печатной графике. «Скульпторы, — писал он, — так сказать, по традиции коренились в средневековой анонимности, ибо поначалу они принадлежали к артели»<sup>7</sup>.

Искусствовед отмечал, что руководящая роль в скульптурной мастерской не всегда означала наиболее активное участие в творческой работе. Кроме того, она не всегда говорила о превосходстве в искусстве. Руководитель мог ограничиваться ответственностью перед заказчиком за выполнение договоренностей, касавшихся качества произведения и сроков завершения работ. Само представительство мастера, если его имя обладало достаточным авторитетом, создавало почву для успешной работы<sup>8</sup>. Требование заказчика, чтобы художник выполнял порученную ему задачу собственноручно, — яв-

ление позднее<sup>9</sup>. Индивидуальность творца, как заключает Либман, становится по-настоящему значимой лишь в искусстве XIX и XX веков<sup>10</sup>.

В истории русской монументально-декоративной скульптуры временем возникновения такого интереса явились 1830–1840-е гг.<sup>11</sup>, а одним из наиболее ранних случаев требования от мастера не прибегать к помощи сотрудников можно назвать жалобу Огюста Монферрана в адрес Ивана Витали по поводу лепки барельефов для дверей Исаакиевского собора<sup>12</sup>.

Характерно выступление Мартоса в Совете Академии. Мастер выражал готовность взяться за создание скульптурного убранства для академической церкви св. Екатерины в 1832 году, тогда как сам он, судя по частной переписке, был очень слаб<sup>13</sup>. Мартос не скрывал намерения воспользоваться помощью «других художников», полагая, что его задача как мастера будет решена вполне, если он предоставит сотрудникам своей мастерской эскизы. Президент Академии художеств Алексей Оленин передал об этом министру Императорского двора, добавив, что на такое предложение ректора он согласиться не может. Он также привел имена лучших художников Академии, которые, по его мнению, могли бы разделить между собой работы и независимо друг от друга разработать эскизы. Тем самым он дал понять о том, что принятие решения о распределении работ, которое хотел взять на себя Мартос, относилось к функциям академического Совета.

Приведем основные даты истории создания памятника Минину и Пожарскому. В 1808 г. получил одобрение эскиз скульптурной композиции, принятый затем за основу<sup>14</sup>. Спустя два года Мартос вылепил и отлил в гипсе модель в натуральную величину, которая до нас не дошла. Большая скульптурная группа, по размеру памятника, была готова в гипсе в 1813 г., а в 1816-м ее отлили из бронзы. За это время, а именно осенью 1814 г., Мартос был назначен ректором Академии<sup>15</sup>. Участие в собраниях Совета не могло не отдалить его от жизни скульптурного класса. Иван Тимофеев, как кажется, был последним учеником, в образовании которого он принял деятельное участие. Тимофеев завершил курс обучения в 1811 г. Гальберг, будучи на возраст старше, выпустился тремя годами раньше.

Старший ученик характеризуется как наиболее близкий последователь Мартоса<sup>16</sup>. Мы располагаем свидетельствами их контактов — письмами 1819 г., в которых молодой художник советуется с профессором по поводу своей творческой работы<sup>17</sup>, и письмом 1829 г., в котором Мартос просит Гальберга о помощи в мастерской<sup>18</sup>.

Сохранились также документы, позволяющие судить о взаимоотношениях скульптора с младшим учеником. Мартос заботился о судьбе Тимофеева. Он настойчиво, впрочем, безуспешно, ходатайствовал о его отправке за рубеж. Как награжденный золотой медалью Тимофеев имел право на стажировку за казенный счет в Италии. Однако в виду военных событий, а затем по причине недостатка средств, он, как и другие отличившиеся выпускники, оставался

в Петербурге. К 1817 г. скопилось 29 претендентов на заграничную поездку, из которых Совет Академии постановил выбрать наиболее достойных<sup>19</sup>.

В 1818 и 1819 гг. Мартос дважды обращался с просьбой выделить Тимофеева. В переписке, завязавшейся по этому поводу, мы находим редкие сведения о работе мастерской при производстве памятника Минину и Пожарскому. Так, в письме к президенту Академии художеств Алексею Оленину, скульптор сообщал: «Тимофеев при сооружении памятника пособлял мне чрезвычайно много в особенности при составлении большой модели, ибо он под руководством моим с малой модели сбошировал<sup>20</sup> большую и привел ее в то положение, в котором требуется последний прием художника (чего по преклонности лет и умалению физических сил моих, я был делать не в состоянии). Причем он должен был поднимать тяжести передвигать подмости, груды глины и прочих материалов и для содержания во всегдашней влажности глины смачивать большую группу от самого начала до окончания оной в течение более двух лет ежедневно. Хотя пособие такого рода не кажется значащим, но Вашему Превосходительству небезызвестно, что оно имеет в деле скульптуры весьма большую цену»<sup>21</sup>.

Итак, если считать, что Тимофеев пришел в мастерскую, где создавалась группа Минина и Пожарского, сразу после своего выпуска из скульптурного класса, то есть осенью 1811 г., то можно делать вывод о достаточно продолжительном сотрудничестве. Выпускник сопровождал профессора в Москву для установки монумента, а значит, содействовал ему в течение более шести лет. Практически все этапы скульптурной работы проводились при его участии. Из приведенного документа следует, что при производстве большой модели его роль была особенно значительна. Убедительна также упомянутая выше догадка советского искусствоведа о причастности Тимофеева к созданию барельефов для постамента.

Примечание о том, что голову фигуры, представляющей в барельефе «Сбор пожертвований» портрет Мартоса, вылепил Гальберг, следует считать научным предположением. Впервые оно встречается у Натальи Коваленской в монографии 1938 г. «Иван Петрович Мартос». Говоря о соавторстве молодого скульптора и его наставника, исследователь не относит читателя к источнику, в то время как, в целом, текст ее книги изобилует ссылками. Примечание дается кратко и, как кажется на первый взгляд, подразумевает предание: «По примеру античных мастеров, возрожденных в эпоху Ренессанса, Мартос изобразил себя самого в образе отца; голову скульптора вылепил его любимый ученик Гальберг»<sup>22</sup>. В последующем высказывание было принято на веру. О связи Гальберга с созданием барельефа писали, например, Елена Мроз, Игорь Шмидт, Ида Гофман, Людмила Доронина<sup>23</sup>, а также издатели путеводителей по Москве<sup>24</sup>. При этом, однако, такие крупные исследователи, как Всеволод Петров, и автор предисловия к разделу о Гальберге в 6-м томе «Мастера искусства об искусстве» О. П. Лазарева, подходили

к вопросу с осторожностью и, говоря об участии ученика в работе руководителя мастерской, не делали уточнений<sup>25</sup>.

Ни в письмах Гальберга, изданных Владимиром Эвальдом, ни в письмах Мартоса, сохранившихся в архиве его племянника, ни в периодической печати<sup>26</sup>, мы не находим свидетельств существования предания в XIX веке. Их также нет у Николая Рамазанова, благодаря которому мы располагаем множеством интересных воспоминаний о художниках 1830–1850-х гг., в особенности, о Гальберге, чье искусство публицист ценил даже выше наследия Мартоса<sup>27</sup>.

По всей видимости, слова Коваленской о причастности старшего ученика к лепке фигуры барельефа «Сбор пожертвований» отражает наблюдение сходства лица персонажа с бюстом Мартоса, относящегося к позднему творчеству Гальберга (1837–1838, ГТГ, ГРМ). В обеих композициях портрет решен с превосходной характерностью. Переданы особенности высокого лба, редущие вьющиеся волосы, заметно выдающаяся вперед нижняя губа, залом на подбородке. Мысль Коваленской находит обоснование в известном наставлении Мартоса Гальбергу по приезде в Италию «заняться бюстами»<sup>28</sup>, из которого мы получаем представление о заботе профессора к развитию у молодого скульптора дарования портретиста.

Барельеф «Сбор пожертвований» может рассматриваться в связи с началом самостоятельного творчества ученика, впрочем, не только с этой точки зрения. В самой его компоновке довольно ясно обнаруживается то направление Мартоса, которое в кругу последователей скульптора, пожалуй, глубже всего было воспринято именно Гальбергом.

Итак, отметим особенности барельефа. По форме «Сбор пожертвований» тяготеет к фризу. В нем выделен центр, к которому устремляются движения персонажей. Жители Нижнего Новгорода идут, неся на себе и складывая в одну грудку имущество — драгоценные сосуды, украшения, деньги. Они склоняются под тяжестью, опускаются на колени, садятся. Показ различных фаз движения способствует восприятию шествия в развитии. Пластические массы барельефа то сгущаются, представляя в одной точке сразу несколько фигур — на переднем и дальнем планах, то растворяются, оставляя свободным гладкое поле. Фигуры разнообразны по экспрессии: изображение персонажей в сильных поворотах чередуется с образами, исполненными мягкой грации и покоя. Повторы склоненных спин и голов создают подобие волн, ритм протянутых рук напоминает музыку.

Впечатление непринужденности, которое производят жесты и повороты фигур, сочетается в нашем восприятии с ясностью геометрического построения композиции. В расположении форм барельефа проступают очертания симметричных наклонных линий, образующих правильные треугольники. Один из них — обращенный вершиной вниз — выделяет грудку пожертвований, другой — обращенный вверх — очерчивает фигуры приближающихся к центру и способствует выражению их единства.



На периферии композиция шествия замыкается двумя сходными фигурами. Слева идет, ведя сыновей, старый нижегородец, справа так же неторопливо движется крестьянин с ларцом на плече. В обрисовке их спокойных спрямленных фигур находят отзвук вертикальные очертания постамента; в описанных же выше треугольниках угадывается подобие построения группы Минина и Пожарского, так же основанного на центральной оси и диагоналях.

Замысел «Сбора пожертвований» можно возвести к аттиковому фризу «Изведение воды из камня Моисеем», созданному Мартосом в 1804–1807 гг. для колоннады Казанского собора. Как в первом, так и во втором произведении проявлены внимательное отношение к тектонике скульптурной композиции, интерес к изображению торжественного величавого действия и ритмическим повторам, создающим впечатление мелодичной музыки. В «Изведении воды» примечательно решение проблемы фризовой композиции, состоящей в поиске такой компоновки фигур, при которой их множественность и расположение в один ряд не производили бы монотонности. Об этом писала Ида Гофман. «Каждая группа — это завершенная по композиции живая сцена. Но двенадцать отдельных сцен Мартос сумел связать в единое компактное целое. Он дает такое распределение групп, при котором обессиленность и слабость чередуются с выражением сильных чувств и настойчивых требований. Композиция пронизана движением, нарастающим к центру — к фигуре Моисея, собирающим в едином порыве многочисленные группы людей»<sup>29</sup>.

В творчестве Гальберга с барельефом на постаменте монумента Минину и Пожарскому интересно сравнить памятник Александру I, украшавший село Грузино Новгородской губернии (1828–1830, не сохранился). Архивная фотография, а также рассказ Гальберга о своей работе<sup>30</sup>, дают ясное представление о декоративном характере этого сооружения. Содержание памятника не выходило за рамки классицистических аллегорий: портретный бюст императора поддерживался группой из трех «добродетелей», фигуры на нижнем ярусе постамента изображали освобожденную Европу и русского воина. Основное внимание скульптора сосредотачивалось на красоте ритмического расположения пластических масс. Контуры полулежащих фигур плавно изгибались. Их волнообразное движение продолжалось в очертаниях группы и завершалось изящным жестом воздетых рук. Характерна мягкость в трактовке женских фигур, спокойная и величавая интонация памятника в целом.

В последние годы жизни Гальберг занимался проектировкой памятника Гавриилу Державину (1835–1847, не сохранился, восстановлен в 2003 г., Казань). Он разработал эскизы для статуи и парных панно на постаменте, которые были воплощены после его смерти учениками Николаем Рамазановым и Константином Климченко. Стоит присмотреться к решению барельефа «Минерва, карающая Мятеж». В изображении упавшего юноши представлена аллегория мятежа, призванная напомнить строки державинской «Оды на вели-

кость»<sup>31</sup>. Диагональное движение в обрисовке этой фигуры — едва ли не самое выразительно место композиции. Оно подчеркнуто ритмической паузой: между поверженным и символизирующей Екатерину II Минервой оставлен промежуток пустого поля. Мотив не находит «поддержки» в изображении других фигур барельефа, однако, в общей композиции памятника приобретает важную роль. Он вторит контуру статуи Державина, а именно — линии его выставленной вперед ноги.

Использованный прием говорит о воздействии канона, по которому статую памятника, форму гранитного основания и скульптурные панно требовалось проектировать в единстве с помощью рисунка из геометрических фигур. Рисунок из подобных треугольников, как было показано выше, позволил связать колоссальные статуи с изображением барельефа на лицевой стороне постамента в памятнике Минину и Пожарскому. Все это позволяет утверждать связь создания композиции «Сбор пожертвованных» с профессиональным формированием Гальберга и, соответственно, предполагать участие скульптора в ее создании.

Добавим к обзору произведений суждение Гальберга об искусстве скульптурного рельефа. Общеизвестному авторитету Кановы скульптор противопоставлял строгую манеру Торвальдсена. Проводя различие между этими крупнейшими мастерами современности, он писал, что стиль Торвальдсена «чище, проще, особенно барельефы его несравненно лучше, нежели Кановы», так как в них больше «правильности»<sup>32</sup>.

Перейдем теперь к барельефу на тыльной стороне памятника Минину и Пожарскому. Он изображает изгнание поляков. Справа, сплотившись, идут русские воины, во главе отряда верхом скачет Пожарский; герой поднимает меч для удара, теснит поляков; те выставляют щиты, убегают и падают. Впереди толпы отступающих в панике бежит молодой воин. Он прижимает руки к лицу, нагибается, чтобы укрыть голову. Очертания склоненного торса, головы, вжатой в плечи, едва ли не касаются границы панно. Впрочем, здесь создатель композиции избежал диссонанса. Бегущий показан в небольшом ракурсе и по отношению к другим персонажам в меньшем масштабе. Таким образом, движение всей сцены не кажется прерванным. Развиваясь вдоль плоскости барельефа, оно в завершении устремляется в глубину. Интересно, что «вход» в композицию с правого края решен с помощью того же приема. Три фигуры наступающих размещены в разных планах, так, что крайняя изображается в самом низком рельефе. От второй к третьей рельеф постепенно повышается; идущий во главе группы показан в резком повороте, спиной. Благодаря такому построению изображение немногих персонажей производит иллюзию большого скопления людей, движущихся по дуге из глубины на первый план.

Этот зрительный эффект специально рассмотрел Абрам Ромм в книге «Русские монументальные рельефы». Он писал, что в изображении войска Пожарского ритмический рисунок «прерывается поворотами трех

фигур (одна [из которых — Е. К.] изображена со спины)», и объяснял это стремлением скульптора показать «движение, идущее на зрителя». Ромм обошел вопрос о помощниках скульптурной мастерской, однако, признал композицию нетипичной для Мартоса и противопоставил ее «подлинному классическому рельефу», в котором движения персонажей направлены «по плоскости»<sup>33</sup>.

Барельеф «Изгнание поляков» оценивается как менее удачная часть в ансамбле памятника<sup>34</sup>. Действительно, несмотря на драматизм темы, изображение действия в нем едва ли не более статично, чем в «Сборе пожертвованных». Фигуры слиты в одну массу; просветы незначительны и не производят эффекта. Рисунок группировок неясен, центр не выделен. Движение групп развивается без заметного усиления или спада динамики. Повторы в позах персонажей кажутся случайными, ритм больше напоминает хаотичный поток, чем бой.

В большей степени барельеф привлекает не общим решением, а отдельными деталями. Удачными можно назвать некоторых персонажей левой группы. Отдельного упоминания в путеводителе XIX века удостоилась фигура поляка, обернувшегося и глядящего на преследователей. Говорилось, что она «отлична изображенным на лице ее страхом»<sup>35</sup>.

Мотив фигуры в полуобороте встречается в позднем творчестве Тимофеева, а именно в решении горельефа «Изгнание французов». Эта созданная для Триумфальной арки Москвы также представляет картину наступления и бегства. В изображении побежденных особенно выделяется персонаж, бросающий взгляд ужаса позади себя. Другой мотив, привлекающий здесь внимание, — упавший наземь воин. Энергичная лепка крупными выпуклыми массами запрокинутой головы поверженного, его шеи и выгнутой груди способствует созданию патетического образа. При сравнении этого персонажа с изображением поляка, опрокинутого под копыта коня, на постаменте памятника Минину и Пожарскому приходит мысль о последовательном развитии единой творческой манеры от ранней фазы, в которой изображение сложного движения дается с трудом, к зрелой, когда прием формируется в совершенстве.

Долю экспрессии в «Изгнание поляков» вносит изображение поднятой руки одного из персонажей левой части композиции. Лишь в этом месте ровный контур группы фигур, скомпонованных, согласно классицистическому канону, в трех нижних четвертях скульптурного панно, прерывается. Кисть руки персонажа расправлена, и ее соприкосновение со стенкой барельефа придает звучание контрасту между реалистичностью изображения и условностью фона. Особенно сильное воздействие производит тот же мотив в другом произведении — композиции Феодосия Щедрина «Князь Изяслав Мстиславович и воины» (1772, НИМ при РАХ). Удостоенная высшей награды как программа для старшего возраста она поступила в фонд образцов скульптурного класса. Трудно сомневаться в том, что барельеф своей

экспрессивной лепкой и артистизмом привлекал внимание. Попытка в «Изгнании поляков» подражать ему примечательна как свидетельство особой направленности скульптора, а именно его тяготения к изображению образов, исполненных бурной динамики.

Итак, отличие «Изгнания поляков» от парной композиции нельзя свести к особенностям тематического задания. Его замысел представляет иной творческий метод, и, возможно, даже эскиз этого произведения разрабатывалась иным мастером. Если в стиле «Сбора пожертвований нижегородцами» обнаруживается сильное рациональное начало, что позволяет отождествить автора барельефа с Гальбергом, то стиль парной композиции, напротив, характерен эмоциональностью и ассоциируется с творчеством Тимофеева.

Рассмотрев во взаимосвязи произведения Гальберга и Мартоса, справедливо соотнести с творчеством учителя и работы его младшего ученика. Здесь на первый план выступают различия. Так, согласно наблюдениям целого ряда искусствоведов, персонажам скульптур Мартоса чужды аффекты, но, напротив, свойственны сдержанность, грация, настроение тихой грусти<sup>36</sup>. Впрочем, отмечается также, что в эволюции творчества мастера в поздний период произошел перелом, связанный «с новыми, романтическими веяниями»<sup>37</sup>. Характерно письмо Мартоса к Петру Чекалевскому, вызванное отказом Святейшего Синода утвердить модели двух групп Евангелистов для Казанского собора. Скульптор рассуждал о специфике ваяния, отстаивал ценность таких аспектов искусства, как нагота и «аттитюд», то есть выразительная постановка фигуры. Говоря об идеале в пластике, он ссылаясь на образцы творчества Микеланджело, писал об изображении «трудных изгибов» человеческого тела, драматизме<sup>38</sup>.

Среди работ Мартоса этого времени мы не найдем примеров воплощения изложенных мыслей. Выполненные для Казанского собора эскизы не сохранились. Модели статуй для домового церкви Академии художеств, в которых мастер вновь обратился к теме Евангелистов, не убеждают в преимуществе ориентировки на Микеланджело. О влиянии великого скульптора Ренессанса могут говорить некоторые мотивы ранних мартосовских произведений — «Плакальщица» на надгробии Елены Куракиной (1792, Александро-Невская лавра) и «Хронос» на надгробии Алексею Турчанинову (1792, Александро-Невская лавра). Однако и они свидетельствуют в большей степени о развитии мощного самобытного стиля, нежели о дани увлечения. Впечатление драматического напряжения, возникающее от сильных контрапостов этих фигур, смягчается излюбленными Мартосом мелодичными ритмами контурных линий.

Ощущается отстраненность высказанных скульптором идей от его наследия. Тем примечательнее кажутся слова Мартоса о том, что своим выступлением он хочет «защитить сие [то есть право создавать композиции "в величественном стиле Микеланджело" — Е. К.] как для себя, так и для мо-

их учеников и сотоварищей»<sup>39</sup>. Письмо относится к 1813 году, совпадающему с наиболее активной фазой работы над монументом Минину и Пожарскому, а значит, с периодом наиболее тесного сотрудничества Мартоса и Тимофеева, что позволяет относить документ, в частности, к проявлению интереса профессора к темпераментной скульптурной технике ученика.

Проведенное исследование показывает, что парные панно на постаменте памятника Минину и Пожарскому создавались при значительном участии помощников Мартоса. Барельеф на лицевой стороне ассоциируется с творчеством Самуила Гальберга, а барельеф на тыльной — с творчеством Ивана Тимофеева. В работе над второй композицией на долю младшего сотрудника, возможно, пришлось не только производство модели, но и разработка эскиза. Об этом говорит отсутствие в расположении фигур барельефа типичного для композиционных решений Мартоса ритмического рисунка. Заслуживает внимания также передача в рельефе движения из глубины и вдаль. Как представляется, таким образом, роль руководителя мастерской в отношении к скульптурному декору постамента могла ограничиваться рекомендациями, созданием инвенций и первоначальных набросков.

#### Примечания

<sup>1</sup> Коваленская Н. Н. Иван Петрович Мартос. — М.-Л., 1938. — С. 83.

<sup>2</sup> См. сноски 22, 23 и 24.

<sup>3</sup> Масловой Е. Н. К вопросу об авторстве рельефов пьедестала памятника Петру I работы Б. К. Растрелли // Русский скульптурный рельеф второй половины XVIII – первой половины XIX века. — Л., 1989. — С. 36–43.

<sup>4</sup> Историческое описание монумента, воздвигнутого гражданину Минину и князю Пожарскому в столичном городе Москве. — СПб., 1818. — С. XVI.

<sup>5</sup> Там же. С. XI.

<sup>6</sup> Там же. С. XIII.

<sup>7</sup> Либман М. Я. Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения. — М., 1991. — С. 43.

<sup>8</sup> Там же. С. 122.

<sup>9</sup> Там же. С. 38.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Клишевич Е. А. Парные композиции в русской скульптуре первой половины XIX века // Петербургские искусствоведческие тетради. — СПб., 2022. — Вып. 69. — С. 159.

<sup>12</sup> Толмачева Н. Ю. Исаакиевский собор. История строительства. — СПб., 2018. — С. 110.

<sup>13</sup> Частная переписка И. Р. Мартоса: Письма: И. П. Мартоса, В. В. Капниста, Д. М. Велланского [и др.]. — Киев, 1898. — С. 25.

<sup>14</sup> Подробнее об этом см: Маслова Е. Н. Новые данные о работе И. П. Мартоса над памятником Минину и Пожарскому в Москве // Искусство. — 1985. — №4. — С. 61–64.

<sup>15</sup> Петров П. Н. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 2. — СПб., 1865. — С. 58.

<sup>16</sup> Коваленская Н. Н. Указ. соч. С. 82.

<sup>17</sup> Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. — СПб., 1884. — С. 65, 97–98.

<sup>18</sup> Коваленская Н. Н. Указ. соч. С. 83.

- <sup>19</sup> Петров П. Н. Указ соч. Ч. 2. С. 93.
- <sup>20</sup> Боссеровать — лепить с боса (гипса), производное от bossieren (с нем. лепить), жаргонизм скульпторов XVIII – начала XIX вв.: Исторический словарь галлицизмов русского языка / Н. И. Епишкин. — М., 2010. — С. 972.
- <sup>21</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 20 Д. 9. (О награждении пенсионера Императорской Академии художеств скульптора Тимофеева, трудившегося при сооружении памятника гражданину Минину и князю Пожарскому) Л. 4–5.
- <sup>22</sup> Коваленская Н. Н. Указ. соч. С. 82.
- <sup>23</sup> Мроз Е. К. Самуил Иванович Гальберг. — М.-Л., 1948. — С. 3; Шмидт И. М. Гальберг // Русское искусство: Первая половина девятнадцатого века. — М., 1954. — С. 400; Гофман И. М. Иван Петрович Мартос. — Л., 1970. — С. 38; Доронина Л. Н. Мастера русской скульптуры XVIII–XX веков. — Т. 1. — М., 2008. — С. 209.
- <sup>24</sup> См. напр.: Кожевников Р. Ф. Скульптурные памятники Москвы. — М., 1983. — С. 88.
- <sup>25</sup> Мастера искусства об искусстве. — Т. 6. — М., 1969. — С. 222; Петров В. Н. Очерки и исследования. — М., 1978. — С. 108.
- <sup>26</sup> Божерянов И. Н. Самойло Иванович Гальберг // Русская старина. Т. XXXV. — СПб., 1882. — С. 451–454; О Гальберге писала «Художественная газета». См., напр.: 1841. № 12. С. 3–4; 1841. № 18. С. 1–3. А также специально о гальберговом бюсте Мартоса: 1841. № 1. С. 3–4.
- <sup>27</sup> Так, он писал: «На памятнике И. П. Мартосу есть надпись: Фидию девятого на десять века. Громко, но неверно! Уж если был у нас кто из ваятелей близок к Фидию, то это Гальберг, но не Мартос». (Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. — Кн. 1. — М., 1863. — С. 166)
- <sup>28</sup> Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. — СПб., 1884. — С. 138.
- <sup>29</sup> Гофман И. М. Указ. соч. С. 42.
- <sup>30</sup> Переписка графа А. А. Аракчеева // Новгородский сборник. — Вып. 1. — Новгород., 1865. — С. 41–54.
- <sup>31</sup> Суровцов Г. С. Отчет о сооружении памятника Державину. — Казань, 1848. — С. 6.
- <sup>32</sup> Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве. — Т. 6. — М., 1969. — С. 227.
- <sup>33</sup> Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. — М., 1953. — С. 62.
- <sup>34</sup> Коваленская Н. Н. Указ. соч. С. 83.
- <sup>35</sup> Гурьянов И. Г. Москва, или Исторический путеводитель по знаменитой столице Государства Российского. — Ч. 2. — М., 1827. — С. 274.
- <sup>36</sup> Алпатов М. В. Иван Петрович Мартос. — М.-Л., 1947. — С. 21; Врангель Н. Н. История скульптуры. — М., 2021. — С. 82; Гофман И. М. Указ. соч. С. 23.
- <sup>37</sup> Коваленская Н. Н. Указ. соч. С. 125.
- <sup>38</sup> Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве. — Т. 6. — М., 1969. — С. 178.
- <sup>39</sup> Там же. С. 176.



## «БРОДЯЧАЯ ВЫСТАВКА», ИЛИ НЕШУТОЧНАЯ ИСТОРИЯ ШУТЛИВОГО НОВОГОДНЕГО ПОДНОШЕНИЯ

*Веселись, юноша, в юности твоей, и да вкушает  
сердце твое радости во дни юности твоей...*  
(Книга Екклесиаста)

Об этой первой и, безусловно, единственной «Бродячей выставке», наверное, оживленно говорилось без малого 130 лет назад в кругу единомышленников, озорной молодежи, пребывавшей в стенах серьезнейшего учебного заведения страны — Императорской Академии художеств. А вот рассказать о ней несколько историй, видимо, придется впервые. Действительно, что за «Бродячая выставка» 1894 года? Иное дело «передвижные» — они всем известны благодаря титаническому труду плеяды отечественных мастеров, посвятивших годы знакомству своего народа с лучшими образцами искусства того времени.

### История первая, репрезентативная (про альбом)

Шутки и розыгрыши не чужды молодым людям из художественной среды, тем более, того времени, когда популярны были т. н. «живые картины» — творческие постановки известных живописных сюжетов. На новый 1894 год академисты преподнесли своему любимому художнику и педагогу В. Е. Маковскому оригинальный рукотворный альбом с картинками, пародирующими произведения известнейших передвижников: Репина, Поленова, Васнецова, Левитана, Нестерова, Шишкина, Куинджи, В. и К. Маковских, Ярошенко, Богданова-Бельского, а также Айвазовского, Сверчкова и Семирадского. Первая встреча с альбомом произошла в 2008 году в связи с подготовкой монументальной выставки «Семья Маковских» в Русском музее<sup>1</sup>. Захотелось установить, кто же автор этой диковинки? Однозначно, хранился он в семье, переходя по наследству, пока не оказался у внучки В. Е. Маковского А. Д. Стена (1896–1952), подвергшейся несправедливым репрессиям в 1933–1942 гг. и оказавшейся после войны в Новгороде, где она копировала, затем реставрировала древние фрески. Альбом поступил в музей в 1954 г. от Л. М. Шуляк (1896–1996), известного архитектора-реставратора. Любовь Митрофановна работала в Новгородской Специальной научно-реставрационной производственной мастерской (СНРПМ) вместе с Анной Дмитриевной и, очевидно, подарила музею альбом, доставшийся ей после смерти коллеги.

На обложке альбома, обтянутого красным ситцем, надпись в три строки из наклеенных стилизованных под русскую вязь пестрых тканевых букв: «Выставка 1894» и перевернутое слово — «Бродячая». Любопытно,

что эту архаику как бы разрезают надвое вполне супрематические коллажные элементы — черный круг и две прямые, вероятно, символизирующие кисти с отверстием для пальца на палитре. Альбом начинается со стихотворного посвящения: «Владимиру Егоровичу Маковскому от 1-й Русской Бродячей Выставки.

*Идеей выставки бродячей  
Довольны, кажется, Вы были,  
(Гордимся мы такой удачей!)  
А чтоб ее Вы не забыли  
Мы за радушный Ваш прием  
Желаем Вам поднести альбом:  
В нем всех картин есть миньютюры  
С изображеньем даже фурры»<sup>2</sup>.*

Действительно, на заднике обложки коллаж: композиция с несущейся под луной в сторону фонарного столба тройкой. Лошади тянут фургон в виде бумажной наклейки с надписью: «нутро стегано // упаковка и перевозка мебели Шиперко», — из шарабана видны ноги и рука кучера.

Несомненно, диковинный подарок должен был прийти по душе виновнику события, но пока вернемся к личности маэстро, вдохновившего академических юношей на оригинальное подношение.

### **История вторая, почти монографическая (о виновнике события)**

Владимир Егорович Маковский (1846–1920) — один из самых ярких представителей известного творческого клана Маковских. Уроженец Москвы, ученик Е. С. Сорокина и К. С. Зарянко, он в 1894 году окончательно сменил стены своей Альма-матер — МУЖВЗ, где преподавал десятилетие, на столичные, более казенные мастерские только что реорганизованной в Высшее художественное училище (ВХУ) чиновной Императорской Академии художеств, профессором, а затем, в 1893-м, и действительным членом которой стал. К этому времени он уже зарекомендовал себя как яркий живописец, автор жанровых картин на злободневные темы, неизменно, начиная с 1872 года, привлекавших всеобщее внимание на экспозициях Товарищества передвижников. Профессор В. Е. Маковский с 1894 по 1918 гг. возглавлял мастерскую жанровой живописи, совмещая преподавание с обязанностями ректора ВХУ (1895–1896).

Шуточное подношение вполне достойно демократических традиций семейного досуга Маковских, устраивавших еще со времен Егора Ивановича на «московском Парнасе» любительские вечера с музицированием, пением, домашними спектаклями и розыгрышами. Разумеется, в 1894 году Владимир Егорович был кумиром академического юношества; это с годами проявились особенности его натуры: чиновное тщеславие, нетерпение к тем, кто не входил в узкий круг лиц, которые его интересовали, желание



занимать высокое положение в своей среде и пользоваться всевозможными привилегиями, лицемерно рассуждая о демократических принципах. Справедливо замечено, что «творчество Владимира Маковского, проникнутое демократическими чувствами и идеалами, представляется сегодня более значительным, чем его личность. Этот парадокс легко объяснить насыщенной общественной атмосферой эпохи, уместившейся между александровскими реформами и Октябрем 1917 года»<sup>3</sup>. Определенно, принесший перемены ветер октябрьского переворота не пощадил бы престарелого действительного статского советника: тень Швондера уже нависла над его семьей, претендуя ради уплотнения отобрать вторую комнату с кухней в профессорской казенной квартире.

В июле 1918 года Маковский, получивший предписание комиссара Академии художеств А. Е. Карева об освобождении занимаемой им квартиры и личной мастерской, обратился к ректору ВХУ Л. Н. Бенуа с прошением об отставке из-за невозможности продолжения педагогической работы по болезни, а также о предоставлении ему пенсии «за свои свыше 35-летнее служение и полувековую деятельность на художественном поприще»<sup>4</sup>. Леонтий Николаевич проявил чуткость и подал просьбу А. Е. Кареву, а тот, в свою очередь, перенаправил ходатайство в Наркомат по просвещению. Сведения, видимо, подобранные секретарем канцелярии А. Беренсом, оказались убедительными. Поступив на службу 2 октября 1882 года старшим преподавателем МУЖВЗ, Маковский с 4 декабря 1892 года стал профессором ИАХ и получил руководство собственной мастерской с 1 октября 1894 г., в отличие от большинства маститых педагогов, уволенных из Академии после реформы 1893 года.

В справке упоминался и многолетний педагогический труд, а равно и заслуги на художественном поприще, так что пенсия была не только предоставлена, но впоследствии в 1923 году перешла к его вдове — Ольге Андреевне Маковской (1866–1924). Немаловажно, что в мае 1941 г. директор Института Живописи, Скульптуры и Архитектуры ВАХ В. Я. Родионов<sup>5</sup> ходатайствовал перед Комитетом по делам искусств при Совнаркомом СССР о назначении этой пенсии дочери художника — Елене Владимировне Стена (1872–1942). В нем значилось: «Владимир Егорович Маковский занимает видное место в истории русского искусства, являясь наряду с Перовым и Репиным ярким представителем "идейного реализма", самого передового и значительного течения в русском искусстве II-ой половины XIX века. Такие произведения Владимира Маковского, как "Вечеринка", "Крах банка", "Оправданная" и др. находятся в крупных музеях Москвы и Ленинграда, и других городов и пользуются широкой известностью и любовью трудящихся масс советского народа. В Ленинградском Музее Революции хранится картина В. Маковского "Кровавое воскресение", одно из известных произведений, отражающих Революцию 1905 г.

Как профессор Академии художеств В. Маковский воспитал целый ряд крупных мастеров советского изобразительного искусства и неизменно пользовался любовью и уважением студентов»<sup>6</sup>.

Для современников художника, да и для нас, важно, что полотна его наполнены сочувствием к «маленькому человеку», правдиво и искренне передают образы и ситуации изображаемых персонажей, затрагивают остросоциальные темы подобно литературным произведениям той поры, сохраняя историческое свидетельство о прошлом.

### **История третья, экспозиционная (про альбом)**

Итак, любимый педагог получил к новому 1894 году от обожающих его академистов симпатичный альбом «Бродячая выставка». Вслед за посвящением автор предлагал познакомиться с содержанием подношения: «Бродячая Выставка.

*С Новым Годом! Господа!  
Нас впусти-те-ка сюда,  
Не гоните за порог,  
Просмотрите каталог,  
Вслед за ним войдет и касса,  
А затем картин вся масса!  
Критикуйте нас не строго —  
У самих грехов ведь много.  
Ну, любуйтесь на картины!  
Только чур, без кислой мины!  
1-го Января 1894»<sup>7</sup>.*

Недовольство гримас никак не угрожало тем, кто листал страницы выставки-альбома, столько стилистически-бесшабашного озорства было в него вложено. Все композиции сделаны техникой коллажа с использованием разноцветных и фактурных тканей и бумаги, фольги, пакли, кружев, а также кусочка зеркала, засушенной хвои и маленькой шишки. За неимением возможности показать «картины» придется представить их по данному описанию. На первом листе зрителей встречает некая дама — фигура с красным ридикюлем в черной полумаске и перчатках, на ее поясе вышито слово «касса», на голове — берет в виде палитры с кистями, от бедра до пола спускается шарф цветов российского триколора.

В каталоге указаны авторы и их произведения: 1. Айдавовский «Ничего в волнах не видно!», 2. Полезнов "*Nature morte*", 3. Лепин «Портрет», 4. Кваснецов «О поле, поле!», 5. Всемурадский «Балет», 6. В. Московский «Зеркало жизни», 7. К. Американский «Пир (Лебедь)», 8. Ловитон «Где верх?», 9. Хорошенько-бы «Вагон», 10. Немастеров «Образец кустарного изделия», 11. Помада-Пудревский "*Robes et modes*", 12. Так и жди «Ночь», 13. Елкин «Шишки», 14. Скачков «Конь». «Псевдонимы» вполне читаемы.

Номер 1 — карикатурный парафраз картины «Девятый вал» известного мариниста, причем гибнущее судно с красным кормовым флагом и вымпелом спародированы алой лентой на летящей над имитированными кружевной тесьмой волнами лирой. 2-й сюжет отсылает к египетской серии В. Д. Поленова, но из его пейзажей с пирамидами Хеопса и Хефрена в Гизе начала 1880-х гг. автор создает натюрморт с двумя условными геометрическими формами, отбрасывающими синие треугольные тени на плоскость.

3-й номер каталога — незабываемый перепев репинского портрета Л. Н. Толстого. Лоб писателя сделан вышивкой гладью, борода — неопрятные стружья махрящихся тряпок типа мешковины. Картавящие люди порой вместо «р» выговаривают «л»: рыба-лыба, и у них «Репин» становится «Лепиным», а отсюда два шага до «Нелепина», одновременно означая нечто нелепое.

Мгновенно прочитывается шутка по поводу знаменитого васнецовского полотна «После побоища Игоря Святославовича с половцами»: одинокая фигура ратника в шлеме из золотистой фольги и мощной стрелой в груди дана лежащей в сложном ракурсе с огромными подошвами, обращенными прямо на зрителя; рыжий шар солнца на закате с черной «галочкой» птицы завершает печальную картину.

5-й номер каталога — незабываемый «Танец среди мечей» Семирадского, остроумно изображающий легкую танцовщицу в балетной пачке, подпрыгивающую на ковре на фоне средиземноморского пейзажа. В 6-м сюжете досталось самому «виновнику», фамилия которого обыграна с названием его родного города — Московский; а карнавалено костюмированная дама со светлыми локонами, выбивающимися из-под берета, в красном балахоне и в черном домино держит перед собой зеркальный квадратик в раме из золотистой фольги — некое «зеркало жизни». 7-й номер каталога посвящен брату Владимира Егоровича Константину, отправившегося осенью 1893 года в Америку. Обыгрывая сюжет известного полотна салонного виртуоза с изображением боярского пира, автор дает коллажу и другое название — «Лебедь», помещая улетающую с блюда птицу над головами гостей. Причем, фарфорово-кукольные лица троих из них — вырезки из журнала.

В 8-м номере зеркально повторенный пейзаж с отражением храма на берегу озера, перевернутая надпись «Ловитон» и название «Где верх?», — остроумная пародия, обыгрывающая мастерские находки тончайшего лирика пейзажа. 9-я «картина» лаконична: в черном обрамлении на зеленом фоне белый прямоугольник вагонного окна в двумя прутьями решетки и надписью: Ж. Д., 8 лошадей, 40 человек. Внизу две черные птицы, больше похожие на ворон, нежели на ярошенковских голубей, и одна из них крылом «указывает» другой на пустое окошко, мол, некому покормить.

В «Образце кустарного изделия» Немастерова недвусмысленно проглядывает «Юность Сергея Радонежского». Здесь все есть: фигура юноши с нимбом, блаженно глядящего ввысь, домик-храмик, птичка на дереве,

а вот медведь скорее напоминает огромного черного кота с фарами красных испуганных глаз. 11-й из авторов, бесспорно, Н. П. Богданов-Бельский. Подобно К. Е. Маковскому, он — мастер женских заказных портретов, героини которых, словно сошли со страниц модных журналов в мехах, кружевах, жемчугах, перьях, шляпках и ажурных чулочках. Хотя, помимо подобной продукции, этим живописцем с передвижническим пристрастием и наблюдательностью созданы удачные образы деревенской детворы, занятой повседневными делами.

В 12-й композиции «Ночь» напряженный лаконизм четко отобранных элементов, символизирующих шар серебристой луны, черную кляксу тучи и изломанную дорожку отражения на воде — «так и жди» чего-то — вдруг нивелируется широченной золоченой рамой. Успеха Архип Иванович дождался еще при жизни, хотя интерес и восторг его полотна вызывают и ныне. Настоящие шишка и веточки из гербария стали, как сейчас говорят, «вишенкой на торте» в 13-м номере. Они наклеены на пару скудных полосок, торчащих столбами и изображающих стволы деревьев на фоне голубого неба. Невозможно не узнать популярнейшего художника-«лесовика», фамилия которого, будто в шараде, зашифрована в композиции.

Наконец, последний, 14-й сюжет с трогательным черным силуэтом клячи в профиль, бредущей по траве. Скачки такой животине точно не угрожают, а знаменитый анималист Н. Е. Сверчков, безусловно, обращал свой взор не только на чистокровных рысаков, и беспородные лошадки нашли свое место в его произведениях.

Выставка осмотрена, картины навсегда останутся в памяти, а вот автор, хотя и не подписался, но, похоже, не совсем стремился к сохранению своего инкогнито. В конце альбома помещена раскрашенная вручную фотография некоего молодого человека, стоящего в рост в белых одеяниях. На его голове с длинными локонами парика вместо шляпы раскрытый красный альбом, на груди дата: 1894, ниже изображение овальной палитры с кистями и цветными пятнами выдавленных красок. На белой поле балахона человека под его правой рукой список из четырнадцати представленных работ, в левой руке он держит свиток с текстом стихотворения о «Бродячей выставке», а чуть выше помещена палитра в виде щита с надписью из наклеенных букв: Выставка.

Едва ли здесь случайный персонаж, скорее всего, это человек, имеющий самое непосредственное отношение к подготовке «выставки»; более того, есть все основания рассматривать его как исполнителя альбома. Надо бы пристальней присмотреться к нему.

#### ***История четвертая, несколько в духе частного расследования (в поисках автора)***

Лицо молодого мужчины на фотографии с подрисованными бровями и усиками дано в трехчетвертном ракурсе, но имеет характерные черты.

Важным документом для определения личности автора нередко служат альбомы с фотоснимками тех, кто подавал документы для поступления в Академию художеств, отдельно помещены те, кто не явился или не прошел экзамен. Несколько таких бесценных фолиантов хранятся в отделе рукописей Русского музея. Перелистывая их страницы с наклеенными и подписанными кабинетными портретами, удалось установить явное портретное сходство предполагаемого создателя «Бродячей выставки» с молодым человеком из альбома поступивших на живописное отделение в 1888 году. На обороте карточки надпись: «Сын Надворного Советника Сергей Васильевич Животовский 1888 года 21го Мая СПб.»<sup>8</sup>.

В тот день, когда в академический альбом пополнился фотоснимком нашего юноши, он подал в Совет Императорской Академии художеств прошение о допуске его в августе к испытательному экзамену по рисунку<sup>9</sup>. Изучение материалов биографии и творчества Животовского дало логическое подтверждение верности гипотезы — это и есть инициатор «Бродячей выставки». Не будучи в 1894 году в числе непосредственных учеников В. Е. Маковского он, скорее всего, был заводилой в тесном круге учащейся молодежи.

Имя Животовского крайне редко упоминается в литературе и критике, не в последнюю очередь в связи с его эмиграцией в 1919 году. Справочные издания дают основные сведения об этом человеке<sup>10</sup>, знакомство же с архивными материалами значительно обогащает эту биографическую канву. Сергей Васильевич родился 23 (11) марта 1869 года в Киеве в дворянской семье чиновника Киевской контрольной палаты коллежского регистратора Василия Филипповича Животовского и его жены Софьи Стефановны. Дед будущего художника — титулярный советник Стефан Васильевич Завойко (1844–1908) стал восприемником младенца при его крещении 26 февраля 1870 г. в Старокиевской Сретенской церкви<sup>11</sup>. Ниточка этих архивных данных привела к интересным родственным связям нашего героя по материнской линии: во-первых, с адмиралом флота Василием Степановичем Завойко (1810 или 1812–1898), его прадедом — мореплавателем и губернатором Камчатской области, женатого на баронессе Ю. Г. Врангель фон Луденгоф (1821–1883), племяннице выдающегося российского морехода и полярного исследователя, а равно являвшейся дальней родственницей Верховного Главнокомандующего русской армией П. Н. Врангеля. Во-вторых, — с художницей Софьей Васильевной Алферьевой (1863–1919), ученицей А. И. Мещерского и участницей выставок Первого дамского художественного кружка, его бабушкой.

Вероятно, до 1886 года Животовский жил в Киеве и учился в рисовальной школе, поскольку 5 июня этого года им получено свидетельство на свободное проживание во всех городах и селениях Российской империи по 1 ноября 1890 г. К этому дню подходил срок отбывания воинской повинности. Перебравшись в столицу художник продолжил обучение в Центральном Училище Технического Рисовального барона Штиглица (ЦУТР), проживая поблизости — на Литейном проспекте, 9. Затем он перешел вольнослушате-

лем в Академию художеств, где удостоился медалей: двух малых серебряных за рисунки с натуры (1890, 1891), одной большой серебряной (1892) и большой поощрительной (1893); словом, учеба шла неплохо, хотя семейная жизнь усложнилась и появилась потребность в подработке. Так уже в 1888 году в журнале «Нива» были опубликованы его ранние рисунки, и этот опыт продолжился на десятилетия, сделав художника более известным как иллюстратора и даже карикатуриста, выступавшего под псевдонимами «Пьер-О», "Serge" и др., нежели живописца-баталиста.

5 ноября 1891 года Животовский заявил о намерении вступить в брак с дочерью надворного советника А. С. Сулимо-Самуйло Валентиной<sup>12</sup>. Проживал как многие академисты на Васильевском острове (9 линия, дом 22, кв. 49). В конце мая 1893 года Сергей Васильевич в связи с задуманной батальной картиной начал хлопотать о свободном допуске в распоряжение Красносельского лагеря в период маневренного сбора для работы с натуры и фотографирования, используя это техническое достижение и в дальнейшем своем творчестве. Заручившись 24 мая разрешением штаба войск гвардии петербургского военного округа, приступил к написанию полотна, связанного с получением звания классного художника 3-й степени. 29 октября 1893 года Животовский подал прошение в академический Совет: «Имея четыре серебряных медали: две малых и две больших, за этюды лошадей масляными красками в Батальном классе и за рисунки с натурщиков в вечерних классах и около десяти первых категорий за эскизы по батальной и пейзажной живописи, сдав уже часть экзаменов по научным предметам и, желая оставшиеся экзамены сдать в декабре сего года, честь имею покорнейше просить Совет Императорской Академии художеств утвердить меня в звании Классного художника 3-ей степени»<sup>13</sup>. Возражений не последовало, надо было лишь пройти испытание по научным дисциплинам.

В 1894 году допущенный к соисканию звания Животовский обращался в Канцелярию ИАХ с просьбами: 5 февраля о содействии ему в предоставлении из хозяйственной части Лейб-гвардии Кавалергардского полка солдатских вещей для работы над картиной, 22 апреля о допуске в распоряжение войск во время лагерного сбора в Красном Селе и его окрестностях, где баталист и продолжил работу, присутствуя на учениях и маневрах. В собрании Воронежского областного художественного музея им. И. Н. Крамского находится акварель этого времени с изображением конного построения на плацу и с офицером кавалеристом на переднем плане.

Получение звания откладывалось в связи с несданными в течение двух данных ему для этого лет экзаменами за 2-й курс по наукам — анатомии, перспективе и истории искусств. Причины нерадения у Животовского были разные, в том числе болезнь и смерть родителей<sup>14</sup>, а кроме того — отсутствие условий для работы. Так 16 ноября 1894 года, уже удостоенный 5 ноября звания классного художника 3-й степени Сергей Васильевич, обратился к исполняющему обязанности ректора профессору В. Е. Маковскому с просьбой:

дать ему до весны хоть маленькую мастерскую. Основания приведены следующие: 1) до весны должен оставаться в Академии поскольку не все экзамены по научному курсу им сданы, 2) как он сообщал, не смотря на «мои юные лета я должен содержать и воспитывать жену, брата и сестру», 3) у него есть заказы и начата в архитектурном классе большая картина в раме, которую, в случае отказа в мастерской, придется бросить, поскольку она не поместится в его тесной и темной квартире. Указано жительство на Большом проспекте Васильевского острова, д. 24, кв. 17<sup>15</sup>.

Вероятно, что в связи с отказом Совета предоставить мастерскую, Сергей Васильевич не смог завершить картину и в январе 1895 года вел переговоры с управляющим делами великого князя Дмитрия Константиновича, во дворце которого нашло свое место неоконченное полотно художника. Он просил для устранения недоделок около двух недель, начиная с 12 февраля, и получил возможность посещать дворец для скорейшего завершения своей «Атаки 2-й кавалерийской дивизии под Красным Селом»<sup>16</sup>. Работа баталиста продолжилась летом 1896 и 1897 г., когда он был допущен к натурному изучению маневров Петергофского и учений Красносельского (Петербургского) военных округов, уже будучи преподавателем рисунка в Ксенинском институте<sup>17</sup>.

В послужном списке Животовского, составленном 29 мая 1914 года, обозначены ступени его карьерной лестницы: 16 января 1898 г. — утвержден в чине коллежского секретаря с 15 августа 1897 г., 4 июня 1901 г. — произведен в чин титулярного советника, 15 мая 1904 г. — он — коллежский асессор с 15 августа 1903 г. Имелись и ордена: 1 января 1903 — Св. Станислава 3-й степени, ровно через два года — Св. Анны 3-й степени, а 1 января 1914 г. за отлично-усердную службу пожалован в кавалеры ордена Св. Станислава 2-й степени<sup>18</sup>.

### **История пятая (можно сказать, аналитическая)**

Во всем творчестве Животовского ощущается общественный и гражданский темперамент: ему явно не сиделось на месте, хотелось не только впечатлений, но и возможности высказаться, а неудачи как баталиста порой озадачивали. Например, автор статьи «III-я выставка С.-Петербургского Общества художников» 1895 года — некто под псевдонимом «Иг. Г» (а был им И. Э. Грабарь), отмечая в целом слабость картин на батальные темы, прошелся и по нашему герою: «Г. Животовский, выступавший на конкурсе прошлой осенью баталист, выставил заурядную вещь — "После учения"»<sup>19</sup>. Оценить достоинства картин живописца пока затруднительно из-за неопределенности местонахождения. Сохранившийся этюд «Серая лошадь в яблоках» в 1930 году был передан из Русского музея в коллекцию г. Бердянска<sup>20</sup>. Небольшая картина «Лошадь "Опрум"» 1900 г. находится в Череповецком музейном объединении. Изображена фигура черного коня в профиль.

Похоже, что еще одной неудачей художника стала попытка составить альбом из жизни Государственной Думы. Для того, чтобы добиться разрешения на свободный вход в Таврический дворец и присутствие в нем во время заседаний, фотографирование и написание этюдов Животовскому в ноябре 1907 года понадобилось содействие административного аппарата Академии художеств. Однако и участие ее секретаря В. П. Лобойкова, кажется, не смогло пробить брешь в чиновничьей обороне Канцелярии Государственной Думы. Переадресация этого запроса от ведомства к ведомству, от лица к лицу завершилась тем, что оборвалась на повторном обращении к заведующему охраной Императорского Таврического дворца, генерал-майору, барону Владимиру Фёдоровичу фон дер Остен-Сакен (1860–1920), вторично уклонившемуся от предоставления входного билета художнику<sup>21</sup>.

Нет худа без добра, как говорится, и профессиональный живописец-баталист нашел себя в книжной и журнальной графике, которая, к слову, как самостоятельный вид искусства на рубеже двух столетий достигла не только признания, но и расцвета. Начиная же Сергей Васильевич, много разъезжая и работая с натуры, не исключено, что прибегал и к использованию фотографии. Так в журнале «Нива» за 1894 год помещен гравированный рисунок Животовского «Преображенский девичий монастырь в Киевской губернии»<sup>22</sup>. Обращает на себя внимание его многофигурная, развернутая во времени и пространстве композиция «По России. Из альбома художника. Пожар в деревне»<sup>23</sup> 1893 года, отражающая трагическое происшествие. Получился своеобразный коллаж. Пожарный навес с телегами, бочками и насосом, а также пасущимися рядом конями, даны на центральной плашке-вставке у левого края; затем вверху сцена начала бедствия с мчащимися на подводах с лошадьми мужиками и бегущим людом, несущим нехитрые приспособления для тушения огня. Внизу композиция с догорающими избами и динамичными силуэтами жителей и служителей порядка, по-своему реагирующими на эдакое бедствие: кто с иконой, кто с баграми или ведрами у колодца. Она уместно отбита от верхнего рисунка изображением предметов тушения огня — лестницей, вилами, ведром, данными по диагонали листа. Действительно, живая, увиденная воочию, сцена, переданная экспрессивно с помощью игры светлого и темного.

Рассматривая многочисленные иллюстрации Животовского в различных изданиях, можно заметить, что там есть определенные достижения, но — не вершина Олимпа в большинстве рисунков. Не случайно знаток русской графики А. А. Сидоров в своем фундаментальном труде называя Сергея Васильевича единственным «квалифицированным художником с академическим цензом» среди сотрудников многочисленных журналов начала XX века одновременно признавал его и «одним из самых слабых»<sup>24</sup>.

В собственной книге нравоучительного содержания «О чем рассказывала мышка», изданной в 1894 году, Животовский выступил и как автор, и как оформитель. Графика датирована 1893 годом — три полосные ком-



позиции, концовки и заставки-буквицы. Стилистическая цельность не соблюдена, большая часть буквиц — элементы иллюстраций, меньшая — условно стилизованный шрифт. Душещипательный нарратив поддержан порой очень симпатичными сценками из жизни животных. Известно об участии художника в издании повести для юношества В. П. Желиховской «Из тьмы к свету: История мальчика молокана» (1900).

Другая авторская книга, вышедшая в серии «Библиотека "Трезвой жизни"», напечатана в типографии Александро-Невского общества трезвости<sup>25</sup>. Шесть полосных иллюстраций по тематике перекликаются с развернутой серией цветных цинкографий — лубков аналогичного содержания, выпущенных тем же обществом в 1908 году. 27 таких повествовательных листов с дидактическими текстами хранятся в Государственном музее истории российской литературы им. В. И. Даля. Тема трезвости, разумеется, не была случайной в творчестве Животовского. Судьба послала ему возможность тесного общения с замечательным проповедником из Кронштадта в совместной поездке в мае-июне 1903 года по Свири, Онежскому озеру, рекам Сухоне, Северной Двине, Пинеге, через Архангельск и Холмогоры до Вологды и Рыбинска, в результате чего появилась иллюстрированная книга «На Север с отцом Иоанном Кронштадтским» (СПб., 1903)<sup>26</sup>.

В начале мая 1895 года Животовский планировал отправиться в путешествие по Кавказу с целью сбора материалов для батальных картин. Бумаги для беспрепятственного занятия живописью и фотографированием в Кавказском военном округе на протяжении всего лагерного сбора были им получены. Очевидно, этой и, вероятно, следующей поездке 1897 года, мы обязаны появлением графического цикла: «Горный обвал. (Землетрясение на Кавказе)<sup>27</sup>» (Самарский областной художественный музей), «Грот М. Ю. Лермонтова в Пятигорске» (1897, Государственный музей истории российской литературы им. В. И. Даля), а также собственного очерка «В горах Дагестана». В нем автор не только с пониманием и симпатией показал типы горцев и торговцев, их скарб, но и с профессиональной точностью передал природу — гунибское сланцевое ущелье и аул, связанные с жизнью Шамиля. Описывая эти края и как историк, и географ, и этнограф, и даже психолог, он проявил наблюдательность и эрудицию<sup>28</sup>.

События двух войн начала XX века неоднократно возвращали Животовского к «марсовой» тематике, хотя патриотический сюжет «Возвращение А. В. Суворова на родину после Швейцарского похода» был создан еще в 1900 году. С распространением красочных лубочных картинок патриотического содержания в начале русско-японской кампании наш герой, будучи профессионалом, был привлечен к работе с литографскими заведениями. Акварель «Петуха японцу подпустили» уже одним своим названием близка к такому роду продукции, в то же время в ней узнается стилистика автора «Пожара в деревне». Как иллюстрация к очерку «Отклики войны», рассказывающем о военных действиях и о назначении А. Н. Куропаткина 12 октября

1904 г. главнокомандующим, появился вполне репрезентативный портрет — генерал изображен в профиль сидящим на красивом вороном коне с биноклем в руках и на фоне армии всадников<sup>29</sup>. Другие очерки с воспроизведением сюжетов Животовского — «Русский морской и военный флот» (СПб., б. г.). Известна литография, изданная И. Д. Сытиным в сентябре 1904 года, где художник передал эпизод: император иконой благословляет воинов, отправляющихся на фронт, а также открытка с полным набором аллегорий мира. Здесь и летящий голубь, и фигура русской женщины с ветвью в руке, ведущей под уздцы коня ратника, убиравшего меч в ножны, и стоящие на волнах корабли. Перипетии первой мировой войны отразились в композициях: «Лихое дело Т-ского полка в августе 1914 г.» (1914), «Бой аэропланов в воздухе» (1915), «Силуэты фронта и тыла» (1916).

Несмотря на тяжелые годы, выпавшие на долю Животовского, шутить и рисовать забавные штучки, несомненно, было свойственно природе этого человека. Так, посылая пасхальное приветствие известному собирателю автографов Эрнесту Петровичу Юргенсону 25 марта 1912 года, художник на почтовой карточке не только оставил рифмованное послание за подписью «Пьер-О Киевский»: Христос Воскресе! // Давно уже в прессе // Работаю много // Я, слава Богу! — но и пририсовал черной тушью лихо бегущую таксу с задраным вверх хвостом-прутиком<sup>30</sup>. Чем эти строки стилистически не сродни тем посвящениям в альбоме «Бродячей выставки»?

О многочисленных связях художника с различными писателями свидетельствует письмо С. В. Животовского от 20 апреля 1913 года, адресованное Э. П. Юргенсону, обратившегося к нему с просьбой предоставить письма литераторов. Автор мотивировал свой отказ тем, что сохранившаяся корреспонденция дорога ему по каким-то причинам, а остальные из посланий им уничтожены<sup>31</sup>. Нельзя с уверенностью утверждать, что композиция «Лев Толстой на смертном одре» выполнена рисовальщиком с натуры, но журнал «Огонек» 1910 года не дает отсылку к другому авторскому первоисточнику, помимо Животовского. Сохранилась фотография А. А. Оцупа — погрудный портрет Сергея Васильевича, который 28 октября 1911 года надписал снимок Виктору Александровичу Рышкову (1863–1924)<sup>32</sup>.

Зная творческую характеристику писателя и драматурга Рышкова, мы обнаруживаем нечто родственное в этих двух людях, тем более что оба были связаны с театром. Во всяком случае, некогда популярная композиция Животовского для открытого письма на тему русской поговорки «Один с сошкой, — семеро с ложкой», изданное Всемирным почтовым союзом примерно в 1905–1907 годах, — из той же области небеспристрастных наблюдений картин социального неравенства, что и у писателя. Используя выразительную возможность графического силуэта, рисовальщик без обиняков высказался здесь вполне по-щедрински. Конечно, по мастерству «чернушки» уступают уровню Е. М. Бем, но превосходят по лаконизму: «Зимние силуэты», «Нева зимой», «По первопутку». Кстати, в последнем из сюжетов те же элементы

городского пейзажа, что и в заднике обложки «Бродячей выставки» — лошадь, извозчик, фонарь.

Были у Животовского и откровенные шаржи, и карикатуры на общественно-политические темы. Но, в отличие от В. А. Рышкова, как театрального деятеля чуждого нововведениям и поискам неожиданных форм, он, несомненно, со свойственной ему эксцентричностью, включился в процесс, проводимый экспериментаторами и хулиганами от искусства. Во всяком случае, принял участие в создании рисунков для открывшегося в 1912 году художественно-артистического кабаре «Бродячая собака» (вновь — «бродячая»!), а спустя месяцы — в зарисовках сцен из эпатажной трагедии «Владимир Маяковский», представленной 2 декабря 1913 г. в Театре «Луна-парк» на ул. Офицерской, 39. Думается, и по прошествии лет юношеского озорства, Животовскому могли быть интересны персонажи 20-летнего поэта-футуриста: «старик с черными сухими кошками несколько тысяч лет», один «человек с растянутым лицом», другой — «с двумя поцелуями» и «женщина со слезками, слезинками и слезищами»...

Эпизод? Пожалуй, хотя были и другие рисунки, посвященные как театральным премьерам, так и жизни литературно-артистической богемы. В плакате «Владимир Дуров. Заслуженный сатирик. Друг животных» 1910 года Животовский, скорее не авангардист, но анималист, заботливо прорисовавший всех четвероногих и хвостатых артистов<sup>33</sup>.

### **История шестая (заключительная)**

Вся эта полуреporterская деятельность в различных журналах: «Нива» (1888–1904), «Всемирная иллюстрация» (1893–1897), «Звезда» (1902), «Скандал» (1906), «Огонек» (1910–1917), — и газетах: «Новое время», «Биржевые ведомости», «Санкт-Петербургский листок», а также по созданию сюжетов для открыток Общины им. Св. Евгении и эскизов обложек календарей могла бы, наверное, продолжаться, давая средства для существования художнику и его семье. Родня же требовала заботы и участия. После развода с первой женой в сентябре 1902 года Животовский венчался с девицею Евгенией Артуровной Тиллеман 25 апреля 1904 г. От второго брака, помимо сына и дочери, нажитых в предыдущем, появилось еще двое мальчиков<sup>34</sup>.

В сумятице событий наступившей эпохи требовалось мужество не только жить, но и выбирать свой путь. Много было не ясно со сменой власти и режима в Петрограде 1916–1917 гг. С исчезновением цензуры в марте 1917 года беспорядки лишь усилились. Животовский, активно сотрудничавший с журнальными издательствами периода еще первой русской революции, можно сказать, в основном «на злобу дня» в качестве карикатуриста, попытался включиться в процесс. Несколько ранее в каталоге выставки иллюстрированных изданий за 1915 год в разделе журнала «Огонек», еженедельника, выходившего тиражом 800 тысяч экземпляров, указаны сатирические рисунки Пьер-О: «Колется», «Четвертый союз», «Над пропастью»<sup>35</sup>. Политиче-

ские амбиции художник воплотил не только в актуальных журналах, но также и в портретах тушью сенатора Н. Н. Таганцева, министра внутренних дел Н. Д. Авксентьева и иных деятелей Временного правительства 1917 года («Петроград в первые дни свободы»).

Свободомыслие отразилось в прессе, например, в, видимо, единственном номере газеты «Известия безработных царей» за 1917 год, появилась телеграмма представителей Выборгской стороны, провозгласивших: «Отделились от Европы, Азии, Африки, Америки и Австралии. Объявляем войну Луне. Пьем политуру. Да здравствует и т. д.»<sup>36</sup> Обстоятельства заставили Животовского стать инспектором трудовой школы, а равно председателем домкомбеда — домового комитета бедноты.

Страшный голод 1919 года выгнал из Петрограда не одного Животовского. Так началась его эмигрантская одиссея, бросившая художника сначала в Финляндию, затем в 1922 г. — в Штаты. В Гельсингфорсе при содействии Репина он представил персональную выставку. Какую-то подработку давало написание сценариев, благо пером он владел, также участие во возобновленном в Берлине издании журнала «Огонек». В этот период им исполнена серия иллюстраций к эпосу «Калевала». 19 сентября 1919 года Сергей Васильевич откликнулся на смерть Леонида Андреева заметкой в газете «Русская жизнь» (Гельсингфорс).

9 декабря 1919 года Животовский, будучи заведующим художественным отделом газеты «Рассвет» в Финляндии обратился в письме к И. Е. Репину с предложением не только прислать свой последний портрет, но и рассказать в статье о том, «как живет и что чувствует в эти черные дни наш самый крупный и любимый художник»<sup>37</sup>. Эта просьба, на которую Илья Ефимович согласился дать приватный ответ, стала живым свидетельством тяжелейшего положения, в котором оказался признанный мастер в эмиграции. Обыгрывая тему черных дней реальной краткостью декабрьских световых суток, он извещал симпатичного ему корреспондента о гнетущем холоде, не позволяющем согреться и работать в мастерской при 4 градусах тепла, о невозможности посетить Петроград, квартиру на Карповке и увидеться с дочерьми. «Совсем в плену, в ссылке живешь, поработанный, ограниченный, с окостеневшими пальцами, с прессованными мозгами...»<sup>38</sup>, — сетовал Репин на полную информационную блокаду.

О творческой судьбе нашего живописца, графика, журналиста, писателя и общественного деятеля последующих лет скитаний, когда Животовский в 1923 году перебрался в Нью-Йорк, судить пока трудно. Авторы справочников по русской эмиграции отмечали его сотрудничество в газете «Новое русское слово» и председательство в Американском фонде помощи российским литераторам и ученым, а также занятие продажей расписных шалей, видимо, для «хлеба насущного».

Скончался Сергей Васильевич Животовский 10 апреля 1936 года едва отметив свое 67-летие. На следующий день нью-йоркская газета «Новое

русское слово», а затем и рижская — «Сегодня», — откликнулись на это событие. Итак, если не удастся воскрешение прошлого, то хотя бы частичное его восполнение путем расшифровки отдельных страниц обязательно послужит и будущему. Вот и не попадавший прежде в поле зрения историков искусства альбом-выставка «Бродячая собака», надеюсь, добрал до глаз и сердец читателя и публики, заодно напомнив и о судьбе его незаурядного исполнителя-устроителя.

#### Примечания

<sup>1</sup> ОР ГРМ. Ф. 41. Оп. 1. ед. хр. 148.

<sup>2</sup> Там же. Л. 1

<sup>3</sup> Климов П. Ю. В кругу семьи и муз. — Художники Маковские. — СПб., 2008 — С. 8

<sup>4</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 6. Д. 159. Академия художеств Министерства императорского двора. Маковский Владимир. Л. 145. 14/27.07.1918

<sup>5</sup> Родионов Владимир Яковлевич (1906–1941), архитектор, ученик Н. А. Троцкого в ВАХ (1933–1938), отец художницы Т. В. Родионовой (1939–2013).

<sup>6</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 6. Д. 159. Л. 152.

<sup>7</sup> ОР ГРМ. Ф. 41. Оп. 1, ед. хр. 148. Л. 2.

<sup>8</sup> ОР ГРМ. Ф. 84. Оп. 1, ед. хр. 30. Л. 28.

<sup>9</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 88. Л. 3. Личное дело Животовского Сергея Васильевича. 1888.

<sup>10</sup> Биобиблиографический словарь. Художники народов. — М., 1983. — С. 107; Художники русской эмиграции (1917–1941). Биографический словарь. — СПб., 1994. — С. 199–200; Художники русского зарубежья. 1917–1939. Биографический словарь. О. Л. Лейкинд, К. В. Махров, Д. Я. Северюхин. — СПб., 1999. — С. 277–278.

<sup>11</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 88. Л. 9.

<sup>12</sup> Там же. Л. 12. От этого брака родились: 12.11.1895 г. сын Дмитрий и 25.12.1899 г. дочь Елена. РГИА. Ф. 759. Оп. 47. Д. 494. Л. 246. Послужной список преподавателя рисования Ксенинского института коллежского асессора Сергея Васильевича Животовского.

<sup>13</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 88. Л. 17

<sup>14</sup> В личном деле художника имеется справка, выданная 4 марта 1893 г. надворным советником доктором медицины Сулимо-Самуйло, о том, что Животовский заболел с первых чисел января «инфлюенцией нервного характера» и продолжает страдать «постоянными головными болями» и «нервным сердцебиением». Насколько тяжелым было состояние больного судить трудно, поскольку бумага составлена тестем художника Антоном Станиславовичем. Возможно, причина крылась в семейных обстоятельствах, в том числе переживаниях из-за смерти родителей. — РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 88. Л. 18.

<sup>15</sup> Там же. Л. 26.

<sup>16</sup> РГИА. Ф. 532. Оп. 1. Д. 45, лл. 1–2. В литературе встречается название «Учения 2-й кавалерийской дивизии» без указания местонахождения.

<sup>17</sup> РГИА. Ф. 759. Оп. 47. Д. 494. Л. 245 об. 15 августа 1896 года художник начал преподавать и, пройдя испытание, с 21 января следующего года был официально утвержден в должности.

<sup>18</sup> Там же. Лл. 245, 247.

<sup>19</sup> Нива: иллюстрированный журнал литературы, политики и современной жизни. — 1895. — Т. 53. — № 10. — С. 244.

<sup>20</sup> Бердянский художественный музей имени И. И. Бродского. На этюде 1910 г. изображение лошади сзади.

- <sup>21</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 88. Лл. 40–44. В этой переписке сообщается и адрес проживания художника: ул. Галерная, 28, кв. 10.
- <sup>22</sup> Нива. — 1894. — Т. 52. — № 31. — С. 732. Гравюра Рашевского с оригинального рисунка С. В. Животовского. Добротная композиция с пейзажем, изображающим спуск к реке от селения с расположенным на склоне монастырем. Стаффаж и детали наполняют сюжет смыслом и жизненной достоверностью.
- <sup>23</sup> Всемирная иллюстрация. — 1893. — № 1277. — С. 45.
- <sup>24</sup> Сидоров А. А. Русская графика начала XX века: Очерки истории и теории. — М., 1969. — С. 107.
- <sup>25</sup> Автору удалось познакомиться с 3-м изданием 1910 г.
- <sup>26</sup> Интересно, что эта книга была переиздана с авторскими иллюстрациями в Нью-Йорке в 1956 г.
- <sup>27</sup> Сильнейшее землетрясение произошло в ночь с 8 на 9 июля 1895 года на территории Туркмении, оно ощущалось на площади в 3000 кв. км, кратковременные подземные толчки ощущались и в Закавказье: в Тифлисе, Баку, Шемахе было сильное колебание почвы.
- <sup>28</sup> Всемирная иллюстрация. — 1897. — № 1483. — С. 6–7.
- <sup>29</sup> Главнокомандующий всеми сухопутными и морскими вооруженными силами, действующими против Японии, генерал-адъютант А. Н. Куропаткин. // Нива. — 1904. — Т. 53. — № 43. — С. 845.
- <sup>30</sup> ОР РНБ. Ф. 124. Оп. I. Д. 1663. Л. 1 об.
- <sup>31</sup> Там же. Л. 2
- <sup>32</sup> Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук. Литературный музей. ГК-14410386.
- <sup>33</sup> Воспр.: Бабурина Н. И. Русский плакат. Вторая половина XIX – начало XX века. — Л., 1988. — С. 103–104.
- <sup>34</sup> Василий (род. 19.07.1905) и Борис (род. 02.02.1907).
- <sup>35</sup> Каталог выставки иллюстрированных изданий. [Пг.] 1915. Сост. А. Аннибал. — С. 35
- <sup>36</sup> Цит. по: Фещенко М. Вечером, в контексте. // Вечерний Санкт-Петербург. — 18.10.2022. — С. 14.
- <sup>37</sup> Цит. по: Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. — Л., 1968. — С. 81.
- <sup>38</sup> Там же. С. 81.



## ИМПЕРАТОР НИКОЛАЙ I И СКУЛЬПТОР И. П. ВИТАЛИ

На протяжении большей части творческой деятельности скульптора Ивана Петровича Витали (1794–1855) осуществлялись его контакты с императором Николаем I. В 1826 году, живя в Москве, Витали высекал из мрамора бюст Николая I, изображенного в драпировке, заколотой на правом плече. На срезе правого плеча подпись: ВАЯТЕЛЬ Й: ВИТАЛИ. МОСКВА 1826 ГО: Портрет поступил в 1956 году в Павловский дворец-музей из Центрального хранилища музейных фондов пригородных дворцов Ленинграда. Этот бюст относится к ранним портретным работам Витали и ассоциируется со скульптурным образом великого князя Николая Павловича, созданным немецким скульптором К. Д. Раухом в 1823 году, когда Николай Павлович вместе с супругой великой княгиней Александрой Фёдоровной посетил Германию. «В то время великий князь Николай Павлович не походил еще на ту величественную, могучую, статную личность, которая теперь представляется всякому при имени императора Николая. Он был очень худощав и от того казался еще выше. Облик и черты лица его не имели еще той округлости, законченности красоты, которая в императоре так невольно поражала каждого и напоминала изображения героев на античных камнях. Осанка и манеры великого князя были свободны, но без малейшей кокетливости или желания нравиться; даже натуральная веселость его, смех как-то не гармонировали со строго классическими, прекрасными чертами его лица», — писал камер-паж П. М. Дараган<sup>1</sup> о великом князе Николае Павловиче, когда ему был 21 год.

Большинство биографических источников свидетельствуют о противоположных оценках личности Николая I: одни «восхищались им и боготворили его», другие «склонны были усматривать в личности самого государя источник реакции и гнета»<sup>2</sup>. Однако это никак не относится к скульптурным изображениям императора, как прижизненным, так и созданным после его смерти. В каждом из них он представлен портретно точно, подчас исключительно лаконично или, наоборот, с особой пышностью и торжественностью. В. С. Соловьев утверждал, что «в императоре Николае Павловиче таилось ясное понимание высшей правды и христианского идеала, поднимавшее его над уровнем не только тогдашнего, но и теперешнего общественного сознания»<sup>3</sup>. По словам славянофила Ю. Ф. Самарина императора отличала «строгая и благородная простота своего обаятельного величия»<sup>4</sup>. И это образное высказывание как нельзя более точно подходит к скульптурным изображениям Николая I.

Строгие и одновременно лаконичные портреты молодого Николая Павловича имели форму гермы, где грудь была обнаженной или в драпировке, заколотой фибулой. Также распространены погрудные полукруглые срезы. Ранние портреты представляют лицо юного Николая Павловича без

усов. Об еще одном портрете, созданном И. П. Витали в 1826 году, где Николай I был представлен в коронационной мантии, известно только из упоминания в 1907 году в журнале «Старые годы»<sup>5</sup>. Местонахождение бюста не установлено.

Скульптор Л. Бьенеме, выполнивший ряд портретов императора, придавал большое значение именно торжественности образа, изображая латы, драпировку и венки на голове. Сохранилась информация о том, что императрица Александра Фёдоровна отдала распоряжение Витали «убрать» венок с головы супруга. Поясним, что в ноябре 1847 года Витали срубал венок и переделывал волосы на портрете Николая I работы Л. Бьенеме (мрамор, 1846) и за выполненную работу получил 200 рублей серебром<sup>6</sup>. Портрет понравился и был повторен: уменьшенный вариант бюста был до 1925 года в Шуваловском дворце, откуда поступил в Русский музей. Портрет работы Бьенеме имеется в собрании НИМ при РАХ и по опубликованным Е. В. Карповой<sup>7</sup> данным, венок был срублин Витали именно на этом бюсте. По информации, предоставленной Е. И. Карчевой, побывавший в Риме в 1845 году в мастерской Л. Бьенеме Николай I не позировал скульптору. Для образца был использован один из бюстов работы К. Д. Рауха.

Во время посещения в сентябре 1839 года Николаем I московской мануфактурной выставки мраморная группа работы Витали «Геркулес, поражающий гидру» была приобретена императором и находилась в Петровском дворце в Москве (дальнейшая судьба произведения не известна). Скульптор был награжден золотой медалью<sup>8</sup>.

В январе 1843 года И. П. Витали был «приведен к присяге на подданство России», так как до этого «числился итальянским подданным»<sup>9</sup>. 1 апреля 1843 года за отличное исполнение горельефов для фронтонов Исаакиевского собора Николай I «всемилоостивейше соизволил пожаловать» скульптора кавалером Ордена Св. Анны 3-ей степени. Известно, что скульптурные произведения Витали, выполненные для Исаакиевского собора, произвели сильное впечатление на императора. Он поручил скульптору сделать из мрамора уменьшенное повторение центральной группы «Мадонна с младенцем» горельефа «Поклонение Волхвов». Это произведение было собственноручно высечено Витали в 1844 году из каррарского мрамора и установлено на северном фасаде дворца «Коттедж» в Петергофе. На мраморном горельефе «Мадонна с младенцем» скульптор высек свою подпись и дату: «Профессоръ. И: ВИТАЛИ. 1844».

По заказу императора Николая I скульптор выполнил гипсовые повторения 12 фигур ангелов, украшающих большой внутренний купол Исаакиевского собора, для церкви князя Александра Невского при Аничковом дворце (не сохранились). Воссозданные по архивным документам факты жизни и творчества И. П. Витали, даты создания его произведений представлены в книге О. А. Кривдиной «Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора», изданной в 2006 году.



К монументальным работам скульптора можно отнести и памятник великой княгине Александре Николаевне для мемориальной часовни в Царском Селе. 29 июля 1844 года великая княгиня Александра Николаевна скончалась, родив сына — потомка принца Гессен-Кассельского. Младенец тоже умер. Для всей императорской семьи эти события явились страшным потрясением. Николай I тяжело переживал смерть дочери и внука. В Петербурге была построена Александринская женская больница (ныне Нейрохирургический институт им. А. Л. Попова; ул. Маяковского, 12). В больнице был храм св. Александры, перед входом в который был установлен мраморный бюст Александры Николаевны, созданный Витали (местонахождение бюста не установлено).

Изученные архивные документы позволили выяснить, что в декабре 1844 года был проведен конкурс на создание памятника великой княгине Александре Николаевне для мемориальной часовни в Царском Селе. В конкурсе участвовали скульпторы А. В. Логановский, И. И. Реймерс и П. Катоцци. Однако в июне 1845 года Николай I одобрил модель статуи, вылепленной Витали. Было «Высочайше повелено приступить к вырубке по этой модели статуи из мрамора без всяких изменений»<sup>10</sup>. Одновременно скульптор работал над портретными бюстами великой княгини Александры Николаевны (1844–1849; разные варианты выполнены в гипсе и мраморе) и великой княгини Ольги Николаевны (1844–1845; варианты в гипсе и мраморе). Заказ на выполнение работ по облицовке часовни мрамором и гранитом получил П. Катоцци, выполнявший проект А. И. Штакеншнейдера.

В сентябре 2018 года были завершены реставрационные работы статуи великой княгини Александры Николаевны, пострадавшей в годы Великой Отечественной войны. Она была установлена в Шapelи, где раньше находилась статуя Спасителя (ныне в Государственном Эрмитаже)<sup>11</sup>.

Одной из наиболее известных монументальных работ последнего периода творчества скульптора является бронзовая статуя императора Павла I для памятника в Гатчине, торжественно открытого 1 августа 1851 года. «На площадке перед дворцом возвышается на пьедестале бронзовое изваяние покойного императора в одежде и форме его времени. Он изображен стоящим, в повелительном положении, как бы начальствуя войском. Твердость, решительность, уверенность в самом себе выражаются его осанкою; в чертах лица проявляются ум и благородство души.

Государь император, воздвигнув памятник Родителю своему, исполнил священный долг сына и Русского. Местом сооружения монумента избрана прекрасная, уединенная Гатчина, любимое местопребывание покойного Государя ...», — писал Н. И. Греч в «Русском художественном листке» об открытии памятника<sup>12</sup>. Николай I по достоинству оценил творение Витали — 1 августа 1851 года — в день открытия монумента, скульптор был пожалован кавалером Ордена Св. Анны 2-й степени<sup>13</sup>.

Работа над портретом брата Николая I — великого князя Михаила Павловича велась после его смерти с 1847 по 1850 год. Сначала портрет был вылеплен и отлит в 1847 году из гипса, в 1849 году был высечен мраморный бюст, а в 1850 году — исполнены три бюста из бронзы. Бронзовые бюсты великого князя Михаила Павловича были отлиты по заказу Военно-учебных заведений и преподнесены в дар великой княгине Елене Павловне и великой княжне Екатерине Михайловне. Эти портреты «поражают сходством и изяществом»<sup>14</sup>, как отмечено в приказе по Главному Инженерному училищу.

Последние годы в творчестве Витали ознаменованы созданием мраморной статуи «Венера» (1852), за которую 23 декабря 1852 года Николай I наградил скульптора орденом Св. Анны 2-й степени с императорскою короною, как отмечалось, «по вниманию к отличному таланту»<sup>15</sup>. В истории создания статуи «Венеры» выделим главные факты. В 1851 году Витали был занят лепкой фигуры и отливкой гипсового оригинала, о чем сообщалось в «Отечественных Записках»<sup>16</sup>. В 1852 году он высек статую из каррарского мрамора, с левой стороны основания выбив подпись: Изваяль И: Витали въ С: ПетербургѢ 1852: года. О создании «Венеры» петербургские читатели были извещены «Северной пчелой»<sup>17</sup> и «Журналом Департамента Народного Просвещения»<sup>18</sup>.

Гипсовый оригинал хранился в Музее Императорской Академии художеств, но, к сожалению, не дошел до наших дней. Мраморная статуя по распоряжению императора Николая Павловича была размещена в здании Нового Эрмитажа в Русской галерее скульптуры, что изобразил на своей акварели Л. О. Премацци. В августе 1853 года Витали переделывал по заказу Николая I гипсовую статую «Венера», о чем известно из хранящегося в РГИА «Дела о поручении профессору Витали по Высочайшему соизволению переделки гипсовой статуи, находящейся в Академическом музее».

Гальванопластическая копия, выполненная мастером И. А. Гамбургером, была установлена перед Ольгиным павильоном на Ольгином острове в Петергофе. Об этом писали А. Гейрот в «Описание Петергофа»<sup>19</sup> и М. И. Пыляев в книге «Забывтое прошлое окрестностей Петербурга»<sup>20</sup>, называя «бронзовую статую» Витали — «замечательной по художественной красоте». Другая копия, также работы И. А. Гамбургера, «получив высочайшее одобрение», была отправлена в дар дочери Николая I — Ольге Николаевне — королеве Вюртембергской в Штутгарт. Другие копии «Венеры» были выполнены на Гальванопластическом заведении, владельцем которого являлся герцог Максимилиан-Евгений-Иосиф-Наполеон Лейхтенбергский (1817–1852), президент Императорской Академии художеств, супруг великой княгини Марии Николаевны.

В 1897 году мраморная статуя «Венера» из Эрмитажа была передана в Русский музей императора Александра III и сразу же заняла одно из центральных мест в залах Михайловского дворца.<sup>21</sup> Н. Н. Врангель включил описание статуи во второй том обстоятельного каталога Русского музея

императора Александра III, изданный в 1904 году.<sup>22</sup> С того времени почти ни одно издание по истории русского искусства не обходится без воспроизведения этого известнейшего произведения Витали. Постигание секрета красоты Венеры Витали кроется прежде всего в идеально найденной гармонии всех пластических начал. Этому способствует продуманная, уравновешенная композиция, построенная на восприятии с любой точки, великолепное соотношение пропорций обнаженной женской фигуры, ее плавные, гибкие линии и ритмы, чарующее нежностью лицо. Отношение к обнаженной натуре, трактовка тела, обработка мрамора у Витали имеют общие черты с произведениями его современников — Б. И. Орловского, Б. Торвальдсена, П. Тенерани, К. Д. Рауха и петербургской мастерской Трискорни, в которой еще в начале своей творческой деятельности он приобрел профессиональное мастерство.

Говоря о бронзовом отливе «Венеры» отметим, что 12 мая 1999 года это произведение вновь появилось на свет, выйдя из руин, и украшает дворец М. Лейхтенбергского в Сергиевке,<sup>23</sup> где в настоящее время размещается Биологический НИИ Санкт-Петербургского государственного университета. Безжалостно разрушенная, почти уничтоженная в годы Великой Отечественной войны, статуя обрела новую жизнь. Главным инициатором возрождения статуи является бывший директор Биологического НИИ Санкт-Петербургского государственного университета академик Д. В. Осипов. Бронзовый отлив «Венеры» спасли реставраторы В. В. Берцев, В. И. Цыбуля, М. Д. Воронцов.<sup>24</sup>

В 1853 году по заказу Николая I Витали вылепил в "*pendant*" статуе «Венеры» эскиз женской фигуры, о местонахождении которого в настоящее время ничего неизвестно.

16 декабря 1853 года Николай I посетил выставку художественных произведений в залах Императорской Академии художеств и обратил внимание на работы учеников Витали — В. П. Бродзского и А. Е. Фолетти.

Говоря о значении деятельности Ивана Петровича Витали, великая княгиня Мария Николаевна — в те годы президент Императорской Академии художеств справедливо отмечала, что «...заслуги его на художественном поприще, талант и искусство необыкновенны...»<sup>25</sup>. Витали смог внести неоценимый вклад в формирование и развитие русской скульптуры в XIX столетии. Отмеченные в статье факты свидетельствуют, что значительное количество заказов на производство скульптурных работ, было получено Витали непосредственно от Николая I. Император высоко ценил талант скульптора и по достоинству награждал его российскими орденами. «Как превосходный Ваятель творениями своими заслужил всеобщую известность в продолжение долголетней необыкновенной художественной деятельности и особенное благоволение в Бозе почившего императора Николая Павловича и других особ императорской фамилии», — писал 15 июля 1858 года вице-президент Императорской Академии художеств, скульптор Ф. П. Толстой.<sup>26</sup> Судьба была благосклонна к Ивану Петровичу Витали, в отличие от многих своих коллег, он был признан при жизни и пользовался славой и уважением современников.

## Примечания

- <sup>1</sup> Николай Первый и его время. Документы. Мемуары. — Т. 2. — М., 2000. — С. 11.
- <sup>2</sup> Выскочков Л. В. Император Николай I: Человек и государь. — СПб.: Издат. СПб ГУ, 2001. — С. 9.
- <sup>3</sup> Николай Первый и его время. Документы. Мемуары. — Т. 1. — М., 2000. — С. 5.
- <sup>4</sup> Соловьёв В. С. Памяти императора Николая I // Николай Первый и его время. Документы. Мемуары. — Т. 1. — М., 2000. — С. 422.
- <sup>5</sup> Старые годы, 1907, октябрь. С. 492.
- <sup>6</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (6/938). Д. 165. Л. 11.
- <sup>7</sup> Карпова Е. В. К изучению работ итальянских скульпторов в собрании Русского музея // Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей. — СПб., 2011. — С. 137–140.
- <sup>8</sup> Кривдина О. А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. — СПб., 2006. — С. 52.
- <sup>9</sup> Кривдина О. А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. — СПб., 2006. — С. 67.
- <sup>10</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II, 1844 г. Д. 2897. Л. 5–5-об.; 5, л. 95]
- <sup>11</sup> Самарина К. С. Увековечивание памяти Адини. Малая Шапель // Открытые слушания «Института Петербурга». Ежегодные конференции по проблемам петербурговедения 2017–2018 гг. — СПб., 2019. — С. 100.
- <sup>12</sup> Русский художественный листок. — СПб., 1851. — № 32. — С. 1.
- <sup>13</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 2, 1855 г. Д. 76. Л. 8.; 7, л. 13.
- <sup>14</sup> РГВИА. Ф. 351. Оп. 1. Д. 13. Л. 33–3-об., 80-об.-82.
- <sup>15</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 94-В. Л. 6, 14.
- <sup>16</sup> Отечественные Записки. Учено-литературный журнал. — СПб.: Изд. А. Краевским, 1851. — Т. 79. — С. 164.
- <sup>17</sup> Северная пчела. — СПб., 1852. — № 230. — С. 2.
- <sup>18</sup> Журнал Департамента Народного Просвещения. — СПб., 1852. — Т. 74. Отд. 6. — С. 149.
- <sup>19</sup> Гейрот А. Описание Петергофа. — СПб., 1868. — С. 100.
- <sup>20</sup> Пыляев М. И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. — СПб.: Лениздат, 1996. — С. 306.
- <sup>21</sup> ОР ГРМ. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 44, № 10. Л. 99, № 1.
- <sup>22</sup> Русский музей императора Александра III. Сост. Н. Врангель. — СПб., 1904. — Т. II. — С. 491, воспр. на с. 491.
- <sup>23</sup> Кривдина О. А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. — СПб., 2006. — С. 41.
- <sup>24</sup> Там же.
- <sup>25</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 94-В. Л. 14.
- <sup>26</sup> Кривдина О. А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. — СПб., 2006. — С. 64.

## Источники

1. ОР ГРМ. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 44, № 10. Л. 99, № 1.
2. РГВИА. Ф. 351. Оп. 1. Д. 13. Л. 33–3-об., 80-об.-82.
3. РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (6/938). Д. 165. Л. 11
4. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II, 1844 г. Д. 2897. Л. 5–5-об.
5. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II, 1846 г. Д. 3114. Л. 95.
6. РГИА. Ф. 789. Оп. 2, 1855 г. Д. 76. Л. 8.

- 
7. РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 94-В. Л. 6, 13, 14.
  8. Выскочков Л. В. Император Николай I: Человек и государь. — СПб. Издат. СПб ГУ, 2001. — С. 9.
  9. Гейрот А. Описание Петергофа. — СПб., 1868. — С. 100.
  10. Журнал Департамента Народного Просвещения. — СПб., 1852. — Т. 74. Отд. 6. — С. 149.
  11. Карпова Е. В. К изучению работ итальянских скульпторов в собрании Русского музея // Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей. — СПб., 2011. — С. 137–140.
  12. Кривдина О. А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. — СПб., 2006.
  13. Николай Первый и его время. Документы. Мемуары. — Т. 1. — М., 2000. — С. 5.
  14. Николай Первый и его время. Документы. Мемуары. — Т. 2. — М., 2000. — С. 11.
  15. Отечественные Записки. Учено-литературный журнал. СПб.: Изд. А. Краевским, 1851. — Т. 79. — С. 164
  16. Пыляев М. И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. — СПб., Лениздат, 1996. — С. 306.
  17. Русский музей императора Александра III. Сост. Н. Врангель. — СПб., 1904. — Т. II. — С. 491, воспр. на с. 492.
  18. Русский художественный листок. — СПб., 1851. — № 32. — С. 1.
  19. Самарина К. С. Увековечивание памяти Адими. Малая Шапель // Открытые слушания «Института Петербурга». Ежегодные конференции по проблемам петербурговедения 2017–2018 гг. — СПб., 2019. — С. 85–100.
  20. Северная пчела. — СПб., 1852. — № 230. — С. 2.
  21. Соловьёв В. С. Памяти императора Николая I // Николай Первый и его время. Документы. Мемуары. — Т. 1. — М., 2000. — С. 422.
  22. Старые годы, 1907, октябрь. — С. 492.



## ХРИСТОС МАРКА АНТОКОЛЬСКОГО. ЗАРОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА

Продолжая серию статей о произведениях Марка Матвеевича Антокольского, опубликованных в предыдущих сборниках АИС, в данной публикации представляем материалы о создании скульптором образа Христа, занимающего в его творчестве важное место.

Первое обращение к изображению Христа, по словам Антокольского, было в его родном городе Вильно. Из дерева он вырезал «Распятие», копируя по гравюре произведение Антониса Ван Дейка. По приезде в Петербург это «Распятие» было показано профессору скульптуры Н. С. Пименову и способствовало зачислению Антокольского в 1862 году вольнослушающим учеником Императорской Академии художеств.

В годы учебы в Академии художеств Антокольский вне классов вылепил из глины горельеф «Поцелуй Иуды», за который на экзамене 8 октября 1866 года ему было «объявлено одобрение»<sup>1</sup>. Композиция горельефа простая и ясная. На плоском фоне — Христос и склонившийся к нему Иуда. Хорошо найдено положение обращенных друг к другу фигур, они пластичны, красиво задрапированы складками одежд. Контраст усиливается при сравнении благородного, печального лица Христа, смотрящего на Иуду, с удивительно отталкивающим выражением лица. Драматический смысл темы «Поцелуй Иуды» раскрыт в противопоставлении двух образов. Контрастно сопоставлены характеры, выразительно выявлено душевное состояние. Весь горельеф решен лаконично: нет ни одной лишней детали. Как намек на пейзаж — ветка дерева за фигурой Иуды. Все это способствует передаче драматической насыщенности действия.

Искания молодого Антокольского, выразившиеся в горельефе «Поцелуй Иуды», не отделяются от художественных задач времени. Многие русские художники в 1860–1870-е годы «обращались к евангельским сюжетам, чтобы выразить думы и чаянья передовой интеллигенции»<sup>2</sup>. Произведения такого рода были своеобразной формой утверждения положительных идеалов в современности, как, например, «Тайная вечеря» (1863 г.) Н. Н. Ге. Это произведение, конечно, оказало сильное воздействие на формирование молодого скульптора. В 1867 году Крамской подошел к созданию «Христа в пустыне» и все более увлекался «живой передачей вечных истин нравственности и добра». Антокольский еще интуитивно улавливал эти процессы в искусстве и спустя несколько лет избрал для себя главным именно этот путь. Крамской увидел в созданном молодым скульптором горельефе, вне всякого сомнения, нечто большее, нежели ученическая работа. Приобретение Крамским «Поцелуя Иуды» явилось большой моральной поддержкой Антокольскому и стимулом для дальнейшей успешной работы. В лице

Крамского он нашел единомышленника, глубоко понимавшего евангельские темы, долго осмысливавшего их и стремившегося воплотить в искусстве свое понимание образа Христа.

В 1867 году горельеф «Поцелуй Иуды» был показан на академической выставке. В статье «По поводу выставки в Академии художеств» В. В. Стасов дал беспощадный приговор произведению Антокольского: «... ни тени самостоятельности, оригинальности творчества (а без них художественное произведение ровно ничего не стоит)»<sup>3</sup>. Безусловно, такая оценка была несправедлива, хотя и исторически обусловлена. Критик писал: «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...»<sup>4</sup>.

Трудно согласиться с этим приговором Стасова и с тем, что «молодой Антокольский в новом произведении отдал дань академизму, избрав типичный академический сюжет»<sup>5</sup>. Работая над горельефом, Антокольский обратился не к классицистическим рельефам, а к традициям западноевропейского искусства, в частности, итальянского — несомненно знание фресок Дуччо и Джотто (видел их воспроизведения), итальянских рельефов XV века. Прослеживается близость к рельефам из соборов Вильнюса, изображающим «Страсти Христовы».

Живя в Риме с 1871 года, Антокольский объяснял, что не может «работать ни на русские сюжеты, ни на еврейские, а еще меньше на итальянские»<sup>6</sup>. Таким образом, он обращался к тем сюжетам, «которые всем известны», мечтал свои произведения показать в Европе.

«В чем я могу выразить мою душевную боль, как не в людях сильных, могучих духом, которые вечно... стоят перед человечеством во всей его истории! Подобных личностей мы называем «историческими», их все знают с колыбели еще, о них все слышали, но никто их не видел. Так вот я и хочу показать их», — писал Антокольский Стасову<sup>7</sup>. Кроме того, он называет своих героев «мучениками идеи». Скульптора глубоко волнует их личная судьба, их борьба и трагическая невозможность достижения поставленных целей. Он изображает героев в последние минуты их жизни, уже мертвыми. «Отравленные, обезглавленные, распятые, истерзанные и измученные — они гордо стоят с высоко поднятым факелом разума, с знаменем победы. — Да разве пытки и казни в состоянии были не только победить, даже коснуться того царства разума и света, которое они возвестили и оставили потомству?», — читаем в статье «В мастерской Антокольского», изданной в 1896 году<sup>8</sup>. Развивая эту мысль, автор продолжает: «Нет, не мрачным пессимизмом, а глубокой верой в торжество разума и истины над стихийной силой тьмы и застоя проникнута произведение Антокольского»<sup>9</sup>.

Необходимо сказать еще об одной важной проблеме, которую стремился решить своим творчеством — нравственное совершенствование людей. «Если кто захочет подумать над моими произведениями,

тот увидит, что эти личности бросают перчатку, они вызывают: "пускай явится перед ними тот, у кого совесть не чиста", они вызывают у человека его человеческое достоинство, пробуждая в нем спящую личность, его внутреннее "я"<sup>10</sup>. Призыв к человечности, душевности, добру, отрицание зла, неправды — лежат в основе четко выраженного идеала художника. Ради его достижения Антокольский был предельно требователен к себе. Так было во время работы над «Иваном Грозным», так было и в годы создания «Христа перед судом народа». Известен распорядок дня Антокольского: «... встаю в 6 ½, работаю до часа, потом завтракаю и опять работаю пока светло, обедаю и потом берусь за письма»<sup>11</sup>.

Во всей красоте и прелести южной природы, с замечательными памятниками архитектуры, обилием шедевров искусства предстала перед Антокольским Италия. Он был пленен Неаполем. Часами сидел на скалистых Соррентских берегах, перед ним расстилался Неаполитанский залив, а «на горизонте плавным контуром гордо подымался красавец Везувий; поднимался до облаков, дышал, как живое существо». Скульптор «любовался его меняющимися цветами, особенно при закате солнца,... отдыхал, успокаивался после мятежных, душевных треволнений»<sup>12</sup>.

С одной стороны — сказочная природа, с другой — гениальные создания великих итальянских мастеров. Антокольский не мог не восторгаться произведениями эпохи Ренессанса. Особенно ему близко было искусство раннего Возрождения. «В искусстве XIV и XV веков видна какая-то тишина, робость, точно художник до того был проникнут своим идеалом, до того любил и верил в свое создание, что он, благодаря этому, воспроизвел его с какою-то боязнью и благоговением», — писал скульптор<sup>13</sup>. Он считал, что работы итальянских мастеров того времени носят отпечаток «тишины, грусти, полны задушевности и искренности, до наивности»<sup>14</sup>. В их творчестве он видел созвучное тому, о чем сам мечтал, в их работах находил те качества, какие хотел бы воплотить в своих статуях. И прежде всего — духовность, стремление к идеальным ценностям.

В Риме Антокольский был центром общества, ставшего основой «Мамонтовского» («Абрамцевского») кружка. С. И. Мамонтов, Е. Г. Мамонтова, В. Д. Поленов, А. В. Прахов, М. М. Иванов и другие<sup>15</sup> совместно осматривали исторические достопримечательности итальянских городов, посещали музеи и студии художников. Вечера проводили у Мамонтовых в беседах и спорах об искусстве. Об Антокольском члены «семьи» (так они называли свое общество) говорили с большой любовью. Е. Г. Мамонтова писала: «Он был по уму мыслитель, и во всех его разговорах было всегда много самобытных мыслей, подымавших в кружке все новые и новые вопросы»<sup>16</sup>. В. Д. Поленов отмечал, что Антокольский очень умен и близко сходится с ним «во взглядах на искусство»<sup>17</sup>. С. И. Мамонтов особенно сблизился со скульптором, даже решил заняться лепкой и работал некоторое время в его мастерской.



С. И. Мамонтов, видя тяжелое материальное положение семьи Антокольских, открыл кредит скульптору в счет оплаты за статую, которую он заказал Антокольскому. Условия заказа предполагали полную свободу для автора: сюжет по собственному выбору, никаких ограничений ни в смысле трактовки произведения, ни в смысле срока исполнения.

«Спешу сообщить Вам, что С. И. Мамонтов открыл мне кредит в 2 тысячи рублей для окончания начатых работ. Как видите, кризис миновал», — извещал Антокольский Стасова<sup>18</sup>.

Скульптор решил посвятить С. И. Мамонтову статую «Христос перед судом народа». Упоминание этого сюжета впервые встречается в письме В. В. Стасову 8 (20) мая 1872 года. Антокольский сообщает, что этот сюжет задумал решить через одну фигуру — Христа. Статуя должна воплотить в себе образ не бога, а человека, борца и мыслителя. Христос — реальная личность — «человек из Назарета», — этому заключению Антокольского предшествовал долгий путь раздумий и осмысления темы.

Эта тема интересовала его еще во время обучения в Академии художеств. Уже тогда, создавая горельеф «Поцелуй Иуды», он глубоко задумался над возможностью через историю Христа, его образ, воплотить представления об идеале, нравственных общественных принципах в традициях русского демократического искусства. К этому и стремился Антокольский в статуе «Христос перед судом народа». Его размышления были обусловлены самой эпохой, точно соответствовали настроениям передовой части русского общества. Религиозная тема в творчестве прогрессивных русских художников второй половины XIX века утратила свой канонический, собственно религиозный смысл, стала своеобразной формой выражения мыслей и представлений о современной действительности, современном человеке. Обращение к этой теме давало возможность сосредоточиться на вопросах морали, этических и нравственных ценностях, посредством которых поколение, воспитанное на идеалах 1860-х годов, решало наиболее значительные социальные проблемы своей эпохи.

Гениальный предшественник идейно-нравственного искусства художников-передвижников Александр Андреевич Иванов облек свой глубокий интерес к реальной действительности, к проблеме духовной жизни человека в форму религиозного сюжета. М. М. Антокольский и художники, работавшие в 1860–1880-х годах — Н. Н. Ге, И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. Д. Поленов стремились еще более переосмыслить и наполнить новым содержанием эту тему. «Художники, эстетический идеал которых был неотделим от свойственной им глубокой веры в значение нравственного критерия, искали возможности посредством религиозного сюжета выразить свои гражданские идеалы, свои представления о положительном герое, истинное призвание которого они видели в борьбе за счастье народа», — принципиально важное утверждение С. Н. Гольдштейн — автора фундаментального исследования о И. Н. Крамском<sup>19</sup>.

Обратившись к образу Христа, Антокольский задумал создать произведение, наполненное глубоким социальным смыслом, решил изобразить человека, который (по определению автора) «встал за народ, за братство, за свободу»<sup>20</sup>. Образ Христа по своему замыслу является одним из самых глубоких не только у Антокольского, но и в ряду произведений русского искусства второй половины XIX века. «Его концепция бескорыстного подвига, самопожертвования, олицетворяемая в «Христе», выходила далеко за пределы церковного вероучения», — писал М. Л. Нейман<sup>21</sup>.

Антокольский увлеченно относился к теме, склонен был «оживлять» историю, в том числе и историю религии, оценивал значимость этого образа, считая, что история и судьба Иисуса Христа «составляют редкое явление в истории человечества», скорее уникальное. Хотя отрывки учения Христа уже и раньше существовали, но ни в ком «оно не воспламенилось так ярко», как в нем, «никто так искренно и цельно не пожертвовал своею жизнью ради своих идей, убеждений и ради человечества»<sup>22</sup>.

Однако основное для Антокольского, что его Христос — это личность, отстаивающая интересы народа, личность «реформатора, который восстал против фарисеев и саддукеев за их аристократические несправедливости»<sup>23</sup>. Как бы перебрасывая отсюда мост к современности скульптор говорил, что хотел «вызвать Христа, каким он представляется в XIX столетии»<sup>24</sup>. Он объяснял, что Христос «теперь нуждается в суждении более, чем когда-бы то ни было», и потому-то Антокольский и представил Христа «перед судом народа».

Момент столкновения и противостояния двух сил Антокольский раскрывает как драму, в которой побеждает благородство и величие человеческого духа. Он утверждал, что в момент «пред судом народа» и «связался узел драмы», а «душевное движение» Христа «в эту минуту является необыкновенно грандиозным»<sup>25</sup>, обращенным ко «всем верующим и неверующим»<sup>26</sup>.

Стремление к реализму определило весь образный и пластический строй статуи. Христос изображен стоящим на пьедестале, образованном двумя ступенями — запечатлен момент, когда он вышел из дворца Пилата. Точно передано состояние самоуглубления, разработан мотив жертвенности. Руки, словно у преступника, отведенные за спину, стянуты в локтях ремнем. Тонко передано то состояние человеческой грусти, которое стремились передать в близких сюжетах Крамской и Ге, раскрывая драматическое расхождение героев, действующих в интересах народа, и народа, не готового к тому, чтобы принять их подвиг. Несомненно, в опосредованном виде в таких решениях отразилась ситуация в России периода зарождающегося народолюбивого движения.

Антокольский изобразил Христа, по выражению одного итальянского критика, как «вдохновенного апостола новой веры, который после долгих скитаний по селам Галилейским, пришел, жертва собственных убеждений,

проповедовать новую веру в том самом Иерусалиме, который скоро обогрится его кровью»<sup>27</sup>.

Историзм трактовки и связь с реалистическими тенденциями русского искусства проявились в стремлении отойти от традиционной иконографии. Христос Антокольского, действительно, сын простой и бедной женщины, восставший против идеалов правящей группы. Изображен он в одежде простолюдина: на нем — длинный хитон, на голове — небольшая шапочка, на ногах — сандалии, — это обычная одежда восточного селянина<sup>28</sup>. Указанные особенности подчеркивают не столько национальные, сколько (и что наиболее важно) социальные и общечеловеческие черты образа. В этом его особая ценность.

Созданный Антокольским Христос — это воплощение правды, истины и «эта истина представлена со связанными руками», по меткому выражению М. Л. Неймана<sup>29</sup>. Изображая фигуру связанного Христа, скульптор решал трудную композиционную задачу. Такой замысел лишал фигуру экспрессии движения. Однако, в неподвижно стоящей фигуре, делая центром внимания голову Христа, Антокольский сумел достичь эмоционального, психологического и пластического напряжения. Если смотреть на статую в фас — фигура кажется неподвижной; в профиль (слева и справа) виден легкий наклон верхней части туловища, покорно висящие вдоль тела руки. Выразительно расположены складки одежды, драпирующей фигуру Христа. Они создают спокойное и плавное чередование вертикалей с диагонально направленными линиями. Благодаря этому статуя приобрела ясный, четкий и обобщенный силуэт.

Сравнение статуи с эскизом, исполненным в феврале 1873 года, свидетельствует о том, что общая композиция статуи намечена в эскизе достаточно точно. При работе над статуей (в глине) произошли сравнительно небольшие изменения. Например, в эскизе фигура Христа перетянута веревками 3 раза на уровне от локтей до груди, а в статуе — ремни 2 раза обвивают фигуру на уровне локтей. В эскизе хитон был с длинными рукавами и закрывал ступни ног, в статуе — открыты ступни ног, рукава хитона доходят до локтей. Положение фигуры в статуе довольно точно соответствует тому, какое было намечено в эскизе. Достоинством окончательной композиции являются простота и лаконизм пластических средств, концентрированное выражение идеи.

Особое внимание при работе над произведением, безусловно, было уделено лицу. Характер лица скульптор сохранил типологический, как он писал Стасову, какой известен всем, т. е. с длинными волосами, усами и раздвоенной бородкой. Лицо тонко моделировано, лепка же головы, как и всей статуи, отличается обобщенностью, энергией, уверенным мастерством. Христос Антокольского — гармоничен, это поэтический образ большой драматической силы и душевной красоты. Скульптор сумел «создать тишину

и глубину», соединить «внешнюю простоту с внутренней глубиной» в этом произведении<sup>30</sup>.

15 февраля 1874 года Антокольский сообщил С. И. Мамонтову и В. В. Стасову в письмах об окончании работы над статуей. Он высказал мнение, что создание образа Христа явилось для него самой трудной работой из всех, которые он до этого создал.

В мае 1874 года статуя «Христос перед судом народа» была отлита из гипса и показана в римской мастерской. «Я оставил его на несколько дней открытым для здешних художников. Мне неловко передать вам все отзывы об этой статуе, но могу сказать, что был общий восторг. Некоторые приходили уже по нескольку раз», — писал Стасову Антокольский<sup>31</sup>. Мамонтову он сообщил, что «никак не думал, чтобы "Христос" настолько мог понравиться», и никогда еще сам скульптор «не имел такого успеха в публике, как здесь, среди художников»<sup>32</sup>.

Статуя произвела сильное впечатление на всех, кто видел ее в Риме. В итальянской прессе появились восторженные статьи в прессе: *"Fanfulla"*, *"Il giornale Artistico"*, *"La Liberta"*. Сопоставляя отзывы о статуе «Христос перед судом народа» зарубежной художественной критики, можно сделать вывод: авторы статей, столь высоко оценивая это произведение, основывались, главным образом, на новизне типа Христа, так реалистично трактованного. В упомянутых статьях подчеркнут отказ скульптора от религиозной мистики. В *"Fanfulla"*, например, сделано такое заключение: «Этот сын человеческий, конечно, не понравился всем тем, которые способствовали или способствуют установлению христианской мифологии»<sup>33</sup>.

Итальянские художественные критики обратили особое внимание на тонко и талантливо переданные средствами пластики душевные переживания Христа, изображенного (по их мнению) подводящим итоги своей короткой жизни и реформаторской деятельности в самые трагические минуты.

«Все, что есть на свете самого гуманного, выразилось в этой простой, красивой, страстной фигуре», — читаем в *"Il giornale Artistico"*. Критик пишет, что «"Христос" производит сильное впечатление на зрителя по тем грустным и глубоким мыслям, которые в нем вызывает». Христос Антокольского охарактеризован как «человек с самыми благородными стремлениями», «смиранный и любящий», в глазах которого «скорбь и нравственное и физическое страдание»<sup>34</sup>. Таков характер отзывов итальянской художественной критики о статуе.

Одними из первых увидели статую И. Е. Репин и С. И. Мамонтов и высказали почти идентичные мнения. Мамонтов написал В. Д. Поленову, что «Христос» — «это огромное произведение, в нем я впервые увидел мировое значение Христа»<sup>35</sup>.

Репин сообщил Крамскому: «Вещь эта замечательна; она производит сильное впечатление и выражает, как я теперь думаю, наше, европейское понятие о нем в XIX веке. Сильная вещь, превосходящая его прежние ве-

щи и техникой, и выражением»<sup>36</sup>. Крамской был согласен с Репиным, что «Христос перед судом народа» — «самое полное изображение нашего, в XIX веке, представления о нем»<sup>37</sup>. Он сам, глубоко увлеченный образом Христа, после картины «Христос в пустыне», думал посвятить еще одно произведение этому образу. В своем письме Репину Крамской отмечал, что ему «особенно трудно делать какие-либо замечания на фигуру Христа»<sup>38</sup>. По его просьбе Г. Г. Мясоедов прислал из Рима наброски со статуи «Христа» и написал, «что это несомненно лучше всего, что Антокольский сделал и гораздо лучше. По простоте мысли и простоте исполнения, отсутствие всякого академизма, театральности или позировки, фигура стоит просто, задрапирована просто и натурально. Голова экспрессивна, и экспрессия положения прилична»<sup>39</sup>.

А. А. Риццони и Ф. А. Бронников сообщали из Рима П. М. Третьякову о серьезном впечатлении, которое производит статуя. Риццони писал: «Антокольский кончил здесь своего Христа на славу и произвел фурор в полном смысле этого слова. Все художники (всех наций) посетили его студию и все лучшие журналы написали самые строгие и лестные отзывы. Путешественники так и валили в его студию, одним словом, общее внимание и совершенно достойно. Вещь вышла в самом деле замечательная, остается позавидовать Мамонтову, которому статуя эта будет принадлежать»<sup>40</sup>. Крупнейшие деятели русской культуры сумели увидеть в произведении его главное содержание, сумели увидеть созвучное эпохе утверждение нравственных ценностей. Данные отзывы были посвящены статуе, исполненной из глины и отлитой из гипса, который скульптор тонировал под слоновую кость. В мраморе статуя была завершена в 1876 году для С. И. Мамонтова, в 1878 году — отлита из бронзы во Флоренции в мастерской литейщиков *Galli*<sup>41</sup>. Мы должны отметить довольно редкий факт совершенного исполнения статуи и в мраморе, и в бронзе. Мраморный экземпляр дополняется бронзовым; еще более углубляется сила впечатления, когда оба «Христа» представлены вместе, как было на Всемирной выставке 1878 года в Париже. Антокольский объяснял, что экспонировал две статуи «Христа» потому, «... что, право, сам хорошенько не знаю, из чего он лучше. Лично я симпатизирую бронзе, в ней он больше приближается к оригиналу из глины, весь он цельнее и яснее. К сожалению, руки и ноги не совсем удачно отлиты. В мраморе же все детали более закончены, он красивее, но нет той экспрессии, что в бронзе»<sup>42</sup>.

На выставке в Париже был показан и горельеф «Последний вздох» (1877 год), продолжающий развитие темы, положенной в основу статуи «Христос перед судом народа». Тип Христа, черты лица, Антокольский оставил такими же, как в статуе. Усиление экспрессии, «голова представлена после долгих страданий, лицо измученное, искаженное; волосы, мокрые от продолжительного холодного пота, облепили лицо, зрачки закатились уже, веки крепко сомкнуты от страданий, которые выражаются бровями слабо, чисто рефлексивно, рот слабо раскрыт, уста засохшие. И в таком состоянии он

в последний раз поднял голову и издал последний вздох со словами: «Прости им, они не ведают, что творят!», — описание, сделанное Антокольским<sup>43</sup>, стремившимся к воспитательному пониманию творчества, видя в нем, как и В. В. Стасов, И. Н. Крамской, Л. Н. Толстой, «проповедь» морально-нравственных идей, духовную школу жизни.

Голгофу и распятого Христа писали живописцы почти всех стран и всех веков, скульпторы высекали из мрамора, вырезали из дерева, отливали из бронзы. Все они вносили в толкование темы разные акценты и изображали Иисуса то живым, то мертвым, то полным сил, то измученным, передавая его агонию или экстаз, смирение или отчаяние.

Горельеф «Последний вздох» ассоциируется с некоторыми живописными полотнами итальянских мастеров Возрождения. Наиболее сильное сходство заметно в трактовке Христа Антокольского с образом, созданным Веронезе в «Оплакивании Христа» (ГЭ). Эта близость выявляется не во внешнем сходстве, а в том, что у Антокольского, как у итальянских мастеров Ренессанса изображение физических мучений отступает перед задачами психологического раскрытия образа.

Очертания креста скрыты, заслонены головой и торсом. Лишь справа от головы очень тонким рельефом намечена вертикаль и горизонталь досок. Изображение погрудное, голова и грудь вписаны в овал. Почти симметрично, в обе стороны раскинуты руки. Голова немного склонилась влево; пряди волос свисают на плечи, рот чуть приоткрыт, веки опущены. И такая деталь, как тонкая прядь волос, прилипшая к щеке, должна также вызывать по замыслу скульптора мысль о тех событиях, которые предшествовали распятию, подчеркивать жестокий реализм изображения.

Усиление трагического мировосприятия, создание образов, насыщенных предельным драматизмом, объясняется и личными обстоятельствами — смертью сына Льва (11 февраля 1876 года). «Тяжело, друг мой, так тяжело, что и жить не хочется. В голове шумит, а в душе поднимается такая буря, что если я себя не переломлю, то природа скоро переломит меня», — писал Антокольский<sup>44</sup>. Душа была «надорвана и скомкана», но скульптор, заглушая внутреннюю скорбь и боль, работал. Напрягая все душевные и физические силы, Антокольский лепил горельеф. По его свидетельству, он был вылеплен «очень скоро, в четыре сеанса». В мае 1877 года лепка была закончена. В сентябре того же года он уже был отлит из бронзы, а несколько позже высечен из мрамора. Гипсовый отлив скульптор подарил А. П. Чехову для организуемого в Таганроге музея.

Сам Антокольский называл «Последний вздох» одной из своих душевнейших работ, а «у этого «Христа» искал глубины выражения»<sup>45</sup>. Образ Христа наделен большой силой душевного чувства человеческой скорби. В «этом реальном образе физической смерти выступает ясно чарующее настроение от глубокого сознания душевного бессмертия», — писал Ф. И. Булгаков<sup>46</sup>. Отражая стремление критики, связанной с салоном,

к идеалистическим тенденциям, он видел в творчестве Антокольского отвлеченную, эстетизированную духовность. Более точно оценил горельеф Чехов, считая, что это «верх совершенства в художественном отношении»<sup>47</sup>.

«Последний вздох» был задуман, как первая часть цикла произведений, объединенных одной мыслью. Цикл должен был состоять из этого горельефа, головы Мефистофеля и работы, изображающей Екатерину Медичи и Карла в Варфоломеевскую ночь. «Я убежден: работы мои, из какой эпохи и национальности ни были бы взяты, всегда останутся произведениями современными», — писал он в эти годы<sup>48</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 18-А. Ед. хр. 15.

<sup>2</sup> Русское искусство XIX – начала XX века. Памятники мирового искусства. — М., 1972. — С. 60.

<sup>3</sup> С.-Петербургские ведомости, 1867. — 21 ноября. — № 322. — С. 2.

<sup>4</sup> Стасов В. В. Собр. соч. в 3-х т. // 1847–1886 // — Т. I. — СПб., 1894. — Отд. 2. Стб. 231.

<sup>5</sup> Лебедев А. К., Бурова Г. К. Творческое содружество. М. М. Антокольский и В. В. Стасов. — Л., 1968. — С. 17.

<sup>6</sup> Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. — СПб.-М., 1905. — С. 248–249. Далее: Антокольский.

<sup>7</sup> Там же. С. 288–289.

<sup>8</sup> Новое слово. — СПб., 1896. — Кн. 2, ноябрь. — С. 115.

<sup>9</sup> Там же. С. 115.

<sup>10</sup> Антокольский. С. 289.

<sup>11</sup> Там же. С. 22.

<sup>12</sup> Там же. С. 481.

<sup>13</sup> Там же. С. 484.

<sup>14</sup> Там же. С. 484.

<sup>15</sup> В кружок также входили Э. Л. Прахова, Е. А. Мордвинова и ее сестра М. А. Оболенская. Подробная информация опубликована в кн.: *Копишцер М. И.* Савва Мамонтов. — М., 1972.

<sup>16</sup> Там же. С. 30. Записки Е. Г. Мамонтовой см.: ЦГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Ед. хр. 312. Л. 61.

<sup>17</sup> ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 481-а.

<sup>18</sup> *Копишцер М. И.* Савва Мамонтов. — М., 1972. — С. 33.

<sup>19</sup> *Гольдштейн С. Н.* И. Н. Крамской. Жизнь и творчество. — М., 1965. — С. 93.

<sup>20</sup> Антокольский. С. 70.

<sup>21</sup> *Нейман М. Л.* Скульптура // История русского искусства под ред. И. Э. Грабаря. — М., 1965. — Т. IX, кн. 2. — С. 238.

<sup>22</sup> Антокольский. С. 128–129.

<sup>23</sup> Там же. С. 70.

<sup>24</sup> Там же. С. 112.

<sup>25</sup> Там же. С. 70, 112.

<sup>26</sup> Там же. С. 113.

<sup>27</sup> Цитата из статьи в газете "*Fanfulla*". — ОР ГТГ. Ф. 23. Ед. хр. 17.

<sup>28</sup> Антокольский тщательно собирал сведения о costume. Лучшим и наиболее достоверным источником служила книга Вейса «История costume».

- 
- <sup>29</sup> *Нейман М. Л.* Скульптура // История русского искусства под ред. И. Э. Грабаря. — М., 1965. — Т. IX, кн. 2. — С. 293.
- <sup>30</sup> Антокольский. С. 113.
- <sup>31</sup> Там же. С. 125.
- <sup>32</sup> Там же. С. 127.
- <sup>33</sup> ОР ГТГ. Ф. 23. Ед. хр. 17.
- <sup>34</sup> Там же. Ед. хр. 18.
- <sup>35</sup> В кн.: *Сахарова Е. В.* В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников. — М., 1964. — С. 115.
- <sup>36</sup> Репин И. Е. Избранные письма в 2 т. — М., 1969. — Т. 1. — С. 97.
- <sup>37</sup> *Крамской И. Н.* Письма. — М., 1966. — Т. 1. — С. 285.
- <sup>38</sup> Там же. С. 270.
- <sup>39</sup> Там же. С. 541.
- <sup>40</sup> ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 3055.
- <sup>41</sup> На тыльной стороне основания статуи марка литейной мастерской: "*Pietro Galli e Leopoldo Fratelli Fusero in Firenze l'anno 1878*".
- <sup>42</sup> Антокольский. С. 365.
- <sup>43</sup> Там же. С. 332.
- <sup>44</sup> Там же. С. 259.
- <sup>45</sup> Там же. С. 327.
- <sup>46</sup> *Булгаков Ф. И.* Произведения профессора М. М. Антокольского. — СПб., 1893. — С. 8.
- <sup>47</sup> *Чехов А. П.* Собр. соч. в 12 т. — М., 1964. — С. 203. Горельеф был подарен Чехову Антокольским в апреле 1898 года.
- <sup>48</sup> Антокольский. С. 289.





## ХРАМ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА НА ПЕСКАХ

Посвящается прот. Никите Бадмаеву

С момента основания Петербурга в нем доминировали разностильные храмовые постройки, формирующие силуэт города. Отдельно стоящие соборы, церкви, часовни, подворья монастырей возводились как градостроительные, композиционные и визуальные доминанты на площадях, при пересечении улиц и в среде рядовой жилой застройки. Первоначально в храмовой архитектуре существовало господство европейских стилей-барокко и классицизма. Во второй половине XIX – начале XX веков началось возрождение отечественных традиций.

Для петербургской архитектуры начала XVIII века характерно возведение храмов западноевропейского базиликального типа с одной главой в восточной части и одной или двумя башнями-колокольнями с западной стороны. По указу Елизаветы Петровны с 1740-х годов эту традицию отменили, отдав предпочтение историческому канону — пятиглавию, впоследствии преобладающему. В конце XVIII века распространение получает строительство православных одноглавых церквей. В последующий период до начала XX века возводились оба типа церквей. Во второй половине XIX века и начале XX века в петербургской архитектуре ведущими оставались мотивы древнерусских храмов. Однако, «русский стиль» все же не приобрел для питерской столицы такое же значение, как для Москвы. Масштабы строительства были таковы, что на каждом 12 участке размещался собор, церковь, колокольня, часовня или домовые храмы. Сейчас это можно только вообразить.

В небесной линии города среди больших шпилей, куполов, крестов выделялись малые формы завершений домовых храмов, о которых нечасто упоминается в литературе. Их маковки с крестами виднелись на больших расстояниях. Домовые церкви существовали со времен Петра I, но указом Елизаветы Петровны были запрещены. В XIX веке их устройство возобновилось. Среди домовых храмов особым величием и богатством поражал собор Спаса Нерукотворного в Зимнем дворце, спроектированный архитектором Б. Растрелли в барочном стиле и освященный в 1762 году. Домовые храмы возникали не только для представителей знати, но и простого люда. По указу 1747 года архитектор Савва Чевакинский устроил в башне здания Адмиралтейства церковь Захария и Елизаветы для мастеровых верфи. Храм просуществовал до 1808 года. В память о дне рождения императора Александра I в 1821 году в северо-западном углу здания на втором этаже архитектор О. Монферран спроектировал церковь в классицистическом стиле, освященную позднее в честь свт. Спиридона Тримифунтского.

Характерным образцом был храм благ. кн. Александра Невского, освященный в 1887 году в старинном особняке графа Шереметева (Шпалерная ул, 18). Архитектор Г. В. Барановский отделал его в «русском стиле» в соответствии со вкусами своего времени.

В XVIII веке строительством дворцов и придворных зданий ведала Канцелярия строения домов и садов. Первоначально мастера Канцелярии жили на правой стороне Невы. В связи с перемещением центра города на левый берег, в 1752 году мастерам отвели участки за Лиговским каналом в местности, именуемой Пески. Ее название свидетельствовало о древних морских отложениях на значительной территории. С 1720-х годов здесь стояла деревянная церковь Рождества Христова (6-я Советская ул, 19). Поэтому десять улиц получили название Рождественских. В октябре 1923 года к шестой годовщине Октябрьской революции эти улицы были переименованы в Советские. Деревянный Рождественский храм разобрали к 1737 году по причине ветхости. Новую церковь переделали из деревянного Путевого дворца, ранее находившегося в Усть-Ижоре. Ее освятили в 1753 году.

Каменный храм Рождества Христова в классицистическом стиле на 3000 человек заложили 18 сентября 1781 года по проекту архитектора Петра Егоровича Егорова (1731–1789).

Архитектор вдохновлялся Троицким собором Александро-Невской лавры, возведенным по проекту знаменитого зодчего И. Е. Старова. Используя формы раннего классицизма, архитектор создал оригинальную объемную и плановую композицию. Крестообразный в плане Троицкий собор разделялся массивными пилонами на три нефа. Собор венчался мощным куполом на высоком барабане. Две монументальные башни-колокольни возвышались по сторонам входа, оформленного портиком из шести дорических колонн. Постановка парных звонниц редко встречалась в петербургском зодчестве. Обработка фасадов пилястрами и филенками была характерна для раннего этапа классицизма в России.

Пётр Егорович Егоров был сыном чувашского крестьянина-язычника из глухой присурской деревни. Генерал-майор артиллерии князь Дадьянов вывез мальчика из Чувашии и крестил его в православной вере. Князь дал хорошее образование воспитаннику. В 1765 году Егорова определили для обучения в теории и практике к известному архитектору Ю. М. Фельтену, которому суждено было под влиянием новых веяний заложить рационалистические основы классицизма. Имя Егорова вошло в литературу в 1950 году после публикации искусствоведа Р. Д. Люлиной, посвященной вопросу авторства ограды Летнего сада. Зодчий включился в ход работ по ограде, начатых Фельтеном, с ноября 1772 года. По его замечаниям корректировался окончательный рисунок ворот и завершений столбов в виде ваз и урн, первоначально не предусмотренных. Пётр Егоров строил также дома адмиралов Спиридонова, Синявина, купца Штегельмана. Он участвовал в строительных работах для ансамбля Смольного монастыря, училища для

мещанских девочек. В городе Пярну архитектор спроектировал храм св. Екатерины. Зодчий вместе с женой Анной Бединой имел собственный дом, снесенный в 1870-х годах на участке по адресу 6-я Советская ул., 10. В 1882 году здесь по проекту академика архитектуры, художника-акварелиста Фон Геккера В. Ф. надстроили существовавший доходный дом в эклектическом стиле с классицистическими мотивами.

Храм Рождества Христова освящали поэтапно. Первый придел во имя Всех Святых — 6 ноября 1787 года, Рождества Богородицы — 8 сентября 1788 года. Главный придел Рождества Христова освятили через год. На торжестве с участием митрополита Гавриила присутствовал цесаревич Павел с семьей.

Строгий и четкий образ храма выделялся ионическим портиком на фасаде, большим куполом (13 саж) и двумя симметричными башнями по углам. В одной из башен находилась звонница. В плане храм имел форму креста. Художники И. И. Бельский, А. П. Антропов, И. М. Тонков писали образа. Резчики Канцелярии во главе с И. Ф. Дункером исполнили пяти и трехъярусные иконостасы. Живописцы Ф. Д. Данилов и Ф. А. Щербаков расписали храм.

Покровительницей Песков была местночтимая икона Рождества Христова из этого храма, которой часто молились при родах и воспитании детей. Вся церковную утварь, изготовленную в XVIII веке, сделали из серебра. В настоящее время сохранившийся образ Тихвинской Божией Матери хранится в Исаакиевском соборе.

В 1850–1851 годах архитектор Я. В. Ветлужский поручил В. Ф. Небольсину и А. И. Шевцову перенести боковые пределы с середины храма к алтарной части. В них сделали новые иконостасы из липы по эскизу знатока древнерусского орнамента Ф. Г. Солнцева. Художник П. С. Титов расписал стены. Главный иконостас также заменили. Ряд новых образов исполнил иконописец А. Федоров.

Следующий этап новых работ начался в 1886–1887 годах под руководством архитектора И. П. Ропета. Во время капитального ремонта колонны на фасаде заменили пилястрами, пристроили ризницу и притвор. Главный неф заново расписали.

В 1898 году вокруг храма и сада установили кованую решетку.

Храм Рождества Христова многое делал для развития благотворительности для бедного населения окрестностей. В 1863 году священник Александр Васильевич Гумилевский создал первое в России приходское благотворительное братство первоначально со школой, библиотекой, позднее приютом, богадельней и домовою церковью. Через шесть лет состоялось его открытие с официальным названием «Христово-Рождественское Александро-Иосифовское братство» в честь приходского храма и крестьянина Иосифа Комиссарова, который спас Императора Александра второго от

выстрела Каракозова в Летнем саду. Братство существовало на добровольные пожертвования прихожан.

В 1873 году по плану архитектора И. П. Ропета на церковной площади заложили трехэтажный дом для приюта на 150 человек, больницы и бесплатной столовой братства (6-я Советская ул., 21). Через год строительство завершили, а через десять лет здание надстроили на этаж. В 1903 году на верхнем этаже устроили храм со звонницей вмч. Георгия Победоносца по проекту архитектора И. П. Ропета. Его отделали в «русском стиле», дополнив в алтаре витражом «Воскресение Христово». В 1918 году храм закрыли. Дом приспособили под жилье.

В 1934 году церковь Рождества Христова закрыли и взорвали, что отвечало действующим установкам «пятилетки безверия» (1932–1937). На этом месте разбили сквер. Последний настоятель Рождественской церкви Григорий Сербаринов был расстрелян в 1938 году. В 2003 году священномученика Григория причислили к лику святых.

В 2001 году фундамент храма был взят на учет в качестве выявленного объекта культурного наследия.

Через три года митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Владимир (Котляров) благословил воссоздание утраченной святыни. В результате археологических раскопок в течении 2012–2013 годов фундамент здания полностью раскрыли. Строительные работы по воссозданию начались через четыре года. 27 июня 2021 года митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Варсонофий совершил чин Великого освящения церкви. В этом же году проект восстановления храма Рождества Христова был признан победителем международного конкурса «Золотой Трезини» как соответствующий духу Петербурга. Разработкой проекта занималось Архитектурное бюро «Литейная часть-91» во главе с архитектором-реставратором Р. М. Даяновым (1950–2021). Генеральным ктиторм храма стал заслуженный строитель России, президент фонда «Созидающий мир» В. А. Заренков. Настоятель храма прот. Андрей Щербан преданно трудился над возрождением святыни. Для воссоздания храма пригласили опытных каменщиков из Белоруссии. Владение технологическими особенностями и использование исторических материалов позволили возвести кирпичные арки и стены толщиной 1,5 м. За последние 30 лет в нашем городе не было практики возведения таких каноничных сводов, ничем не отличающихся от первоначальных.

Богоборческая эпоха смела тысячелетние правила. Многие храмы были разрушены. Сегодня делается разные попытки осознания вечных ценностей.

В Петербурге и окрестностях возводятся вполне выразительные новаторские образцы храмов в «неорусском стиле». Среди них церковь Казанской иконы Божией Матери у Красенького кладбища на пр. Стачек, 79 (архитектор В. В. Харитоненко), церковь святителя Николая при Рефрижераторном

депо на Предпортовой улице, 5 (архитектор М. П. Копков), церковь Архангела Михаила в Токсово (архитектор В. Ф. Назаров).

Для правомерных новаторских поисков процесс возрождения храмов является «проповедью», которая позволяет глубже изучить наследие, восстановить утраченное ремесло, создать ощущение подлинности, «намоленности» места. Ныне воссоздана церковь святой Екатерины в Смольном соборе, церковь Божией Матери «Всех скорбящих Радости» на пр. Обуховской Обороны. В профессиональных сообществах рассматривается воссоздание собора Андрея Первозванного в Кронштадте, церкви во имя святых князей-страстотерпцев Бориса и Глеба, Покровской церкви на Садовой улице, церкви во имя Митрофания Воронежского на Митрофаньевском кладбище, Введенской церкви рядом с Б. Пушкарской ул., собора лейб-гвардии Семеновского полка. История возрожденного храма Рождества Христова со своей собственной средой, оживившая традицию, духовную и благотворительную ориентации, продолжается.

#### Примечания

1. Антонов В. В. Кобак А. В. Святые Санкт-Петербурга. — СПб., 1994. — Т. 1. — С. 220–222.
2. Антонов В. В. Кобак А. В. Святые Санкт-Петербурга. — СПб., 1996. — Т. 3. — С. 42–43.
3. Семенов С. В. Утраченные храмы Санкт-Петербурга. — СПб., 2021.
4. Воссоздание храма Рождества Христова на Песках. — СПб., 2018.
5. Люлина Р. Д. Петр Егоров-создатель ограды Летнего сада // Вестник Ленинградского университета. — 1950. — № 1. — С. 97–109.
6. Коршунова. Юрий Фельтен. — Л., 1988.



## ГРИГОРИЙ ТЕПЛОВ. ИСТОРИЯ ОДНОЙ ОБМАНКИ

Эпоха XVIII века, менявшая облик в череде дворцовых переворотов, причудливо соединяла искусство и философию, создавая сложную систему символов. Аллегорические сюжеты поэм и политические памфлеты в форме любовных романов, живописные натюрморты «обманки» *trompe l'oeil*, потешные ледяные дворцы и сады лабиринты. Письма, полные иносказаний, тайные общества и политические интриги — это время оставило по себе огромный массив документов, но многие события тех лет до сих пор несут в себе черты мистификации. Эта работа продолжает серию статей, посвященных судьбам Артемия Волынского и его конфиденентов.

В ноябре 1917 г. Орловские газеты сообщали об уничтоженном в селе Молодовом имении: *«После разграбления ночью подожжен был дом. Дом этот один из старейших <...> громаднейший по сооружению, защищенный чугунными воротами и башнями. В доме была капитальная библиотека русских и иностранных <...> писателей <...> чудные картины известных художников, все это частью сожжено, частью разграблено»*. Речь шла о фамильной усадьбе, принадлежавшей потомкам одного из самых известных деятелей XVIII в., сподвижника Екатерины II, сенатора, возглавлявшего Академию наук и художеств, живописца, композитора и философа Григория Николаевича Теплова. Это имение в 1870 г. описывал, посещая, внук Теплова, историк и литератор М. Н. Лонгинов: *«...огромный каменный его дом с обширными службами, садами, превосходными фамильными портретами, старинной утварью, большим архивом и библиотекой, достойной просвещенного человека той эпохи...»*. В чудовищном пожаре революционной осени 1917 года погибла не только уникальная коллекция, вероятно, навсегда исчезли документы, которые могли бы дать ключ к пониманию личности Григория Теплова, в биографии которого скрыто немало темных тайн.

Хотя биографии Теплова, начиная с XVIII в. посвящено множество научных трудов, происхождение его остается неясным. В предыдущей статье «Ученая дружина» рассказывалось об идеологе реформ Петра I архиепископе Феофане Прокоповиче, в школе которого, предназначавшейся для *«сирот и бедных детей всякого звания»*, учился и Теплов. В 1733 г. он как способный ученик был направлен архиепископом для продолжения образования в Германию. Еще тогда ходили слухи, что Теплов не был сыном безвестного истопника, от профессии которого, согласно официальной версии, получил фамилию, поскольку его отцом являлся сам Прокопович. Доказательств этому, разумеется, нет, однако складывается впечатление, что за спиной Григория Николаевича всегда стоял какой-то чрезвычайно сильный покровитель. Возможно, по причине тайных обстоятельств его происхождения неизвестен и год появления на свет Теплова, расхождение в датах, приводи-

мых разными авторами, составляет 18 лет, 1711–1729 гг. Часто называют цифру, высеченную на надгробии, 1711 год, который, как отмечает искусствовед Д. В. Гусев, соответствует возрасту «семинаристов» Прокоповича, с которыми учился Теплов. Впрочем, официально указывают годом его рождения 1716, поэтому сказать точно, в каком возрасте Теплов был отправлен на учебу в Германию, где находился три года, затруднительно. Возможно, его возвращение связано с волей Феофана Прокоповича, скончавшегося в 1736 г., после чего управление делами школы на Карповке, основанной покойным архиепископом, поручено была Кабинету министров. Артемий Волынский, ставший кабинет-министром в 1737 г. и хорошо знавший Прокоповича, продолжил общение с Тепловым, заказывая ему живописные работы, но из произведений художника до нас дошли лишь несколько картин. Одна из них жанровая, «Старик-меняла», написана после возвращения Теплова из Германии, к тому же периоду относятся и знаменитые «обманки», находящиеся в Эрмитаже и Музее-усадьбе Кусково. Эти парные работы на первый взгляд схожи, на них изображены повторяющиеся предметы, расположенные на фоне деревянной стены — карманные часы, письма, книги, морской пейзаж в раме. Однако есть и различия, так на одной из картин мы видим календарь 1737 г., что позволяет точно датировать картину, два запечатанных конверта и две пары часов. На второй композиции лишь одно вскрытое письмо, одни часы, а на месте, где был календарь, сидит попугай. Судя по этим работам, автор прекрасно владел мастерством живописца, не случайно Г. фон Гельбиг писал о Теплове: «...он, как искусный человек, обратил на себя внимание <...> министра Волынского, что уже говорит в пользу Теплова, так как знаменитый государственный человек никогда не покровительствовал невежеству».

Но уже в 1740 г. Теплов оставил живопись после того, как 27 июня в Санкт-Петербурге были казнены кабинет-министр Волынский, советник Адмиралтейства Андрей Хрущов и главный архитектор столицы Пётр Еропкин. В серии статей «Артемий Волынский. Судьба и легенда» подробно рассказано о картине родословного древа, заказанной Волынским Еропкину и Теплову, что стало одним из пунктов обвинения в деле конфидентов — в изображенных на картине императорских коронах следствие усмотрело претензию Волынского на престол. Как рассказывал спустя годы граф Н. И. Панин *«Григорий Николаевич Теплов по оному делу чуть было несчастлив не был. Он, будучи тогда студентом, расписывал дерево для родословной Артемья Петровича <...> Но как после доказал, что он расчерчивал только по приказу, не зная ничего; что призван для того был к Волынскому, и Еропкин тут назначил карандашом как чертить ему, то освобожден, а Еропкин взят и вместе с Волынским казнен»*.

Тогда Теплов чудом избежал казни благодаря свидетельствам конфидентов, но, возможно, за него вступился и кто-то из тайных покровителей. Картина родословного древа исчезла еще до начала процесса, следы ее утеряны, но есть сведения, которые приводит в комментариях к своему

роману В. С. Пикуль, рассказавший, что картину в 1882 г. видели в имении потомков Волынского. К сожалению, он не дает ссылку на первоисточник, хранитель наследия писателя А. И. Пикуль сообщила, что в его бумагах также нет указания на источник информации. Уже летом 1740 г. Теплов подал прошение о должности переводчика в Академию наук, из чего следует, что он не опасался более репрессий. Той осенью скончалась Анна Иоанновна, после чего произошла череда дворцовых переворотов, тогда же начался стремительный взлет карьеры Теплова. В 1743 г. он вновь был отправлен в Европу *«дабы возвратясь после четырех или пяти лет, достойным профессором быть»*. На самом деле Теплов сопровождал Кирилла Григорьевича Разумовского, младшего брата Алексея Разумовского, фаворита императрицы Елизаветы. В течение трех лет подопечный Теплова учился во Франции, Италии и Германии, а после возвращения в Петербург восемнадцатилетний Кирилл Разумовский возглавил Академию наук и художеств. В результате фактически руководителем Академии на долгие годы стал Григорий Теплов, поскольку юный брат всесильного фаворита вряд ли смог бы управлять столь сложным делом, для самого же Теплова настал период почти безграничной власти в академической среде.

Нужно отметить, что вполне успешная деятельность Теплова в качестве асессора и почетного члена Академии была омрачена многочисленными конфликтами с академиками. Так, например, его нападкам подвергся М. В. Ломоносов, неоднократно жаловавшийся на Теплова. Оскорбления от Теплова терпел и поэт В. К. Тредиаковский, который имел ссору с Волынским в период возведения Ледяного дома, что и послужило поводом к опале кабинет-министра. Есть любопытный момент, который связан с конфликтом Теплова и академика Г.-Ф. Миллера. Как отмечал историк А. И. Андреев *«...Миллеру ставилась в вину бесполезная трата времени на <...> работы, не имеющие отношения к его прямым обязанностям <...> составление генеалогических таблиц всей императорской фамилии и удельных князей, разбор родословных...»*. В биографическом словаре А. А. Половцова есть ссылки на суть этого конфликта, которые мало проясняют картину, оставляя еще больше вопросов: *«В 1749 г. Теплову показалось подозрительным, зачем Миллер составлял найденные в <...> бумагах родословные, и он, именем гр. Разумовского, запросил историографа, "сам ли собою" он сочинил их или "по чьему-либо приказу или прошению" <...> объявил ему, чтобы впредь родословных не сочинять»*. Что могло так напугать Теплова в желании академика изучать генеалогию? Прошло всего девять лет с момента, когда самого Теплова допрашивали по делу о родословном древе Волынского, кроме того, с кружком кабинет-министра связано появление древних манускриптов и родословных, признанных мистификациями. Что объединяет эти истории, понять довольно сложно, пока мы можем лишь констатировать совпадение.



С 1750 г. Теплов состоял в Глухове при гетмане Кирилле Разумовском, управляя гетманскими делами столь же энергично, как и делами Академии. Когда на престол взошел Петр III, Теплов лишился монаршей милости, император за дерзость даже велел его арестовать. В своих записках С. А. Порошин, воспитатель великого князя Павла Петровича, рассказывал о лицах, окружавших наследника в 1764–1765 гг., в частности, Теплове: *«Григорий Николаевич между прочим рассказывал, как он при покойном Императоре Петре III под караул был взят, как из под оного свободился и как его допрашивали»*. Как можно заметить, Теплову снова удалось избежать опалы, он и раньше находился в натянутых отношениях с Петром III, поэтому занял сторону императрицы. Участие Григория Теплова в перевороте, возведшем на престол Екатерину II, подробно описано историками, многие считали Теплова непосредственно причастным к гибели императора, так Лонгинов писал: *«Теплов находился 6 июля 1762 г. в Ропшинском дворце, вместе с Алексеем Григорьевичем Орловым и князем Фёдором Сергеевичем Борятинским, когда произошла кончина Петра III»*. После переворота Екатерина щедро наградила ближайших сподвижников, Теплов *«получил единовременно 20 000 рублей»*. Гельбиг писал и о роли Теплова в гибели бывшего императора Иоанна Антоновича: *«Этот несчастный принц <...> казался страшным двору Екатерины <...> Обратились к Теплову, злокозненность которого была известна, и он действительно придумал отвратительный проект...»*. Речь идет о неудавшемся заговоре полковника В. Я. Мировича 1764 г., планировавшего возвести на престол находившегося в заточении сына правительницы Анны Леопольдовны. Юный узник был убит охраной во время попытки его освобождения, Мирович казнен. Полагали, что Мирович оказался лишь пешкой, а заговор был спровоцирован Тепловым по приказу Екатерины. Сложно сказать, что в этих рассказах являлось правдой, однако, именно перу Теплова принадлежит акт об отречении Петра III. Как статс-секретарь Екатерины II он составил многие государственные документы, включая манифест о восшествии императрицы на престол.

Перечислить все, чем занимался Теплов на государственной службе, не представляется возможным, он участвовал в огромном количестве законодательных проектов, стал инициатором упразднения гетманства, был сторонником закрепощения крестьянства. О своих занятиях живописью он старался не вспоминать. В 1765 г. Теплов писал президенту Академии художеств: *«Я никогда живописцем не бывал, да и не считался быть оным, но обучался живописству для одной моей забавы и почтения к сему художеству. Охотою же моею достиг, без тщеславия сказать, до того, что <...> поелику разного времени характеры живописцев разбирать несколько разумею»*. Историк А. В. Лаврентьев, анализируя фразу Теплова, указывает на ряд фактов, которые не соответствуют этому утверждению, справедливо отмечая, что в документах дела Волынского Теплова называют «живописцем», кроме того, в школе Феофана Прокоповича *«предусматривалось по два урока рисования*

*ежедневно*». Также Лаврентьев ссылается на показания камердинера Волынского В. Кубанца, который заявлял следствию, что Теплов по поручению Прокоповича выполнял заказы кабинет-министра: *«семинарист Григорей Теплов писал Волынскому картины <...> под присмотром покойного новгородского архиерея...»*. По мнению некоторых исследователей, Теплова потрясли события 1740 года, с чем и связан его отказ от живописи. Такое предположение кажется убедительным, но крайне маловероятно, что человек, испытавший потрясение, захочет повторить подобный опыт. Однако, как мы видим, вскоре после казни конфидентов Теплов активно включается в научную, а потом и придворную жизнь, умело лавируя между интригами и заговорами. В биографии Теплова участие в весьма рискованных политических играх было явлением постоянным, что вряд ли свидетельствует о его впечатлительности и слабости характера. Отказавшись от живописи, Теплов не оставил творчество, как композитор он сочинил альбом кургузых романсов, изданный в 1759 г. Назывался альбом «Между делом безделье или собрание разных песен», Теплов действительно посвящал досуг музыке, играя на различных инструментах. Порошин вспоминал: *«...пришел Григорий Николаевич Теплов. Великой Князь изволил при нем играть на клавикортах <...> Григорий Николаич и сам хорошо играет»*. Историограф искусства Якоб фон Штелин высоко оценивал музыкальные способности Теплова, отдавая дань его таланту: *«Этот искусный дилетант <...> воспитывался в изящных искусствах и науках <...> и не только сам пел с хорошей итальянской манерой, но и играл очень хорошо на скрипке»*.

Неясно, почему занимая высокие посты и находясь под покровительством правящих особ, Теплов долгое время не принадлежал к дворянству. Гербовник сообщает: *«Григорий Теплов в службу вступил в 1736 году. В 1767 произведен Тайным Советником, и находясь в сем чине, в 1776 году пожалован на дворянское достоинство Дипломом, с коего копия хранится в Герольдии»*. Согласно этим данным, Теплов далеко не сразу на своем успешном пути царедворца добился дворянства, по-видимому, для этого были какие-то веские причины. В заметке о Теплове историк А. П. Барсуков указывал на противоречия, которые обнаружил среди архивных документов. Подавая записку в Герольдию в 1767 г., Теплов искажил многие факты и даты своей биографии, что показалось Барсукову странным, так как не имело видимого смысла. На его гербе были изображены *«черное Орлиное крыло; а в левом черном поле горящая золотая Лампада»*. Теплов был противоречивой личностью, современники и потомки отзывались о нем не слишком лестно. Широко известна характеристика, данная Теплову австрийским послом в России графом Мерси д'Аржанто: *«Признан всеми за коварнейшего обманщика целого государства, впрочем очень ловкий, вкрадчивый, корыстолюбивый, гибкий, из-за денег на все дела себя употреблять позволяющий»*. Схожую оценку дает историк С. М. Соловьёв, отмечавший, что Теплов был *«...безнравственный, смелый, умный, ловкий, способный*

*хорошо говорить и писать...». В статье, посвященной философским взглядам Теплова, Т. В. Артемьева размышляет об исторической оценке его личности, полагая, что в ней присутствует тенденциозность: «Как академический администратор, Теплов не оставил после себя доброй памяти <...> он играл роль своеобразного "черного ферзя" <...> Настойчивость негативной оценки Теплова и постоянное противопоставление ему в качестве "белых фигур" Миллера, Ломоносова, Тредиаковского вызывает некоторую настороженность».*

Действительно, значение личности Теплова в истории XVIII в. нельзя недооценивать, как и его роль в формировании русской философии. Взгляды Теплова были созвучны идеям просветителей и близки учению немецкого философа Христиана Вольфа. Наиболее интересен для нас взгляд Теплова на природу искусства, он полагал, что художественное творчество должно быть соединено с научными знаниями, а не опираться лишь на чувство. Желание «поверить алгеброй гармонию» было для него, вероятно, основополагающим в творческом процессе. Представитель искусства, как считал Теплов, должен обладать познаниями в науках и высокими моральными качествами, а художественное произведение призвано соединять в себе как эстетическое, так и «учительное» начало. Один из наиболее известных трудов Теплова «Знания, касающиеся вообще до философии для пользы тех, которые о сей материи чужестранных книг читать не могут» был издан в 1751 году. Образцом философской мысли Григория Теплова считается его «Наставление сыну», изданное в 1768 г. В нем он дает этические советы, опираясь на основы морали. Приведем названия нескольких глав из книги: *«Будь добросердечен; Опасайся быть корыстником на вред ближняго; Будь эконо́м, а не будь скуп; Будь храбр, я не будь забиячлив; Не будь безумен в страсти любовной; Не забавляйся игрою до убытка, а паче разорения твоего; Отделяй прямую дружбу от фамильярности; Не будь упрям по своенравию, а соглашайся по разуму».* Нравоучения Теплова весьма напоминают напутствия, которые в трагедии Шекспира «Гамлет» дает царедворец Полоний своему сыну Лаэрту: *«Заветным мыслям не давай огласки, Несообразным — ходу не давай. Будь прост с людьми, но не запанибрата...».* Вероятно, Теплов, как сторонник идей Просвещения, считал философскую беседу важным элементом нравственного воспитания.

Семейная жизнь Теплова внешне была вполне респектабельной. Первой его женой стала шведка, от брака с которой он имел двух дочерей, овдовев, Теплов вступил в брак с родственницей Разумовского М. Г. Стрешнецовой-Домешко, в этом супружестве родились трое детей. Сохранились портреты самого Теплова, на которых можно отметить надменное выражение его лица и позы, что дает некоторое представление о натуре этого человека, а также портрет его второй жены, изображенной в маскарадном костюме, представляющем аллегория Америку. Судя по портрету жены Теплова, она обладала независимым характером, что подтвердилось, когда ее супруг оказался при-

частен к скандальному делу. Несколько его слуг и крепостных подали жалобу императрице на своего господина, обвиняя Теплова в чрезвычайно скверных поступках, писать о которых мы здесь не будем. Дело было настолько шокирующим, что его предпочли замять, Теплов в очередной раз не пострадал, однако слуги, подавшие жалобу, отправились в сибирскую ссылку. Результатом этой темной истории стал крах супружеской жизни Григория Николаевича — жена не смогла простить скандала и, в конце концов, покинула Теплова. Впрочем, он имел репутацию любящего семьянина, исправно заботился о детях, занимался благоустройством своего имения Молодое, в котором имел прекрасный сад. Свои дни окончил в Петербурге в 1779 г., упокоен в Александро-Невской лавре.

Пройдя долгий успешный путь администратора и политика, Теплов все же остался в истории композитором и художником, автором прелестных романсов и загадочных натюрмортов «обманок». Искусствовед Д. В. Гусев, анализируя мнения разных исследователей по поводу «обманок» Теплова, рассматривает гипотезу, что в изображенных на них предметах присутствуют мужские и женские символы. Гусев выдвигает предположение о постигшей художника личной драме: *«...перед нами две парные обманки. Они отражают определенный этап, вероятно трагический, из жизни их автора. Теплов как раз вернулся из Европы, где возможно пережил драматическое любовное увлечение...»*. Надо сказать, и песни Теплова из его альбома часто исполнены меланхолии, что может свидетельствовать о потерянной любви, а, может быть, просто данью моде той эпохи. Исследователь образов музыки в живописи А. В. Смирнов пишет по поводу нотных листов, изображенных на одной из «обманок» Теплова: *«Есть все основания предполагать, что именно он и является автором "Менуэта" для скрипки, изображенного на рассматриваемом натюрморте»*. Автор полагает, что число сохранившихся музыкальных и художественных произведений Теплова может быть большим, чем принято считать. Были попытки найти в «обманках» Теплова масонские символы, но неизвестно, принадлежал ли сенатор к вольным каменщикам. Упоминаний о нем в списках лож не найдено, хотя тип мировоззрения и близкое окружение вполне могут дать основание для подобных предположений. Среди придворных Елизаветы Петровны и Екатерины II масонами были многие, например, Кирилл Разумовский вступил в ложу еще в Германии, где обучался под опекой Теплова. Известными масонами были И. П. Елагин и Н. И. Панин, с обоими Теплов был тесно связан по службе. Впрочем, натюрморты «обманки» были в ту эпоху популярны в Европе, подобная картина принадлежит и кисти Трофима Ульянова, учившегося с Тепловым в школе Прокоповича. Гусев указывает на еще одну интересную деталь — на картине, хранящейся в Эрмитаже *«под красочным слоем просматриваются черты мужского портрета. Сканирование в инфракрасных лучах подтвердило, что обманка написана поверх недопи-*

санного портрета Петра I». Этот факт не имеет объяснения, но добавляет к данной истории очередную загадку.

Подводя итог, рассмотрим несколько выводов и гипотез. Григорий Теплов с детства имел покровительство в лице Феофана Прокоповича, однако многое указывает на то, что и после смерти архиепископа Теплов находился под чьим-то высоким покровительством. Трудно сказать, можно ли считать Теплова частью «ученой дружины», но присутствие живописца среди членов кружка Волынского подтверждено фактами. Загадкой остается, как удалось Теплову оправдаться по делу Волынского, учитывая, что он был причастен к созданию роковой картины, возможно, он был в числе других конфиденентов, которым благоволила Елизавета Петровна, чем можно объяснить и сближение Теплова с Разумовским. Решение Теплова отказаться от живописи, безусловно, связано с событиями 1740 года, но вряд ли является следствием потрясения, поскольку дальнейшая жизнь показывает его жестким, часто беспринципным царедворцем, способным любыми способами добиваться своей цели. Стремительное продвижение Теплова, человека «низкого» происхождения, по карьерной лестнице свидетельствует не только о его достоинствах, но может указывать и на серьезную поддержку, между тем, в дворянское достоинство он был возведен уже в преклонных годах, не исключено, что в его биографии присутствовало нечто, препятствовавшее этому. Небезынтересна резкая реакция Теплова на исследования Миллера в области русской генеалогии, нельзя исключить, что в этом есть связь с пропавшей картиной родословного древа Волынского, о местонахождении которой Теплов, возможно, был осведомлен. Если тайна картины когда-нибудь будет разгадана, это уникальное произведение могло бы пополнить живописное наследие Теплова. Хотя работы Григория Николаевича в основном утеряны, даже две известные нам «обманки» его авторства дают представление о нем как о талантливом художнике. Однако его личность остается не до конца изученной и тоже представляется своеобразной биографической «обманкой». Возможно, в натюрмортах *trompe l'oeil* живописца Теплова действительно зашифрованы неразгаданные символы, которые еще предстоит понять исследователям его творчества.

#### Источники

1. Андреев А. И. История Сибири. — Изд. Академии наук СССР, 1937.
2. Артемьева Т. В. Физика и метафизика Григория Теплова. Философия в Петербургской Академии наук XVIII в. — СПб.: СПб Центр истории идей, 1999.
3. Артемьева Т. В. Вольфианская философия Григория Теплова // Философский век, альманах «Христиан Вольф и русское вольфианство». — СПб., 1998.
4. Барсуков А. П. К биографии Г. Н. Теплова // Киевская старина. — Т. 18. — Киев, 1887.
5. Берков П. Н. Феофан Прокопович. Вирши. Силлабическая поэзия XVII–XVIII веков. — М.: Советский писатель, 1935.
6. Брянский вестник, краеведческий проект. — 2017.
7. Г. фон Гельбиг. Русские избранники. — Берлин, 1900.

8. Гусев Д. В. «Обманка» Г. Н. Теплова и неизвестные факты его биографии // Исторический формат. — 2016.
9. Каманин И. М. К биографии Г. Н. Теплова // Киевская старина. — Т. 23. — Киев, 1888.
10. Корсаков Д. А. Артемий Петрович Волынский. Биографический очерк // Древняя и новая Россия. — 1876. — № 1; 1877. — № 1, 3, 5, 6, 7, 8, 11.
11. Курукин И. В. Артемий Волынский. — Серия: ЖЗЛ. — М.: Молодая гвардия, 2011.
12. Лаврентьев А. В. К биографии «живописца» Г. Н. Теплова // Факты и знаки: Исследования по семиотике истории. — Вып. 3. — М., СПб.: Нестор-История, 2014.
13. Лонгинов М. Н. Биографические сведения о некоторых русских писателях XVIII в. Г. Н. Теплов // Русская старина. — Т. 2. — 1870.
14. Плеханов Г. В. «Ученая дружина» и самодержавие. Ф. Прокопович. Избранные произведения и извлечения из трудов. — М.: Изд. Мысль, 1977.
15. Порошин С. А. Записки, служащие к истории его имп. высочества благоверного государя цесаревича и великого князя Павла Петровича // Русская старина №№ 2–8. — СПб., 1881.
16. Русский биографический словарь Императорского Русского исторического общества. — СПб., 1912.
17. Сафарова Я. Р. Артемий Волынский. Судьба и легенда // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. — Вып. 49–51. — СПб., 2018.
18. Сафарова Я. Р. Проблема атрибуции в контексте исторического исследования // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. — Вып. 59. — СПб., 2020.
19. Сафарова Я. Р. Конфиденты. Пётр Михайлович Еропкин // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. — Вып. 66. — СПб., 2021.
20. Смирнов А. В. Григорий Николаевич Теплов — живописец и музыкант // Семь искусств. — № 5. — 2016.
21. Теплов Г. Н. Наставление сыну. — СПб.: изд. при Имп. Акад. Наук, 1768.
22. Чистович И. А. Феофан Прокопович и его время. — СПб.: изд. Императорской Академии Наук, 1868. — № 12.



## УЧЕНАЯ ДРУЖИНА

*«А ты как начал течи путь преславный,  
Коим книжные текли исполины,  
И пером смелым мещи порок явный  
На нелюбящих ученой дружины,  
И разрушай всяк обычай злонравный,  
Желая в людях доброй перемены»  
Феофан Прокопович 1730 г.*

В 2022 году отмечалось 350 лет со дня рождения императора Петра I, в 2023 исполняется 320 лет Санкт-Петербургу. В связи с этими датами мы вспоминаем о поколении людей, сформировавшихся в годы петровских реформ, которые вместе с ним возводили новую столицу, создавали совершенно новые для России искусство, литературу, науку. Для этих преобразований требовались недюжинные натуры, которые могли встать вровень с императором при его жизни, а после продолжить начатое им дело. И такие фигуры появились на исторической сцене, среди них особенно знаменит идеолог петровских реформ архиепископ Феофан Прокопович, чье имя гремело в России первой трети XVIII века. С именем Прокоповича связано и одно из интереснейших явлений в истории русской культуры, известное как «ученая дружина».

Эта работа продолжит рассказ, начатый в серии статей «Артемий Волынский. Судьба и легенда». Речь в них идет о кружке кабинет-министра Волынского, в который входили неординарные люди, в том числе те, кого причисляли к «ученой дружине» Петра I. Это выражение, ставшее определением нового поколения образованных русских людей, окружавших Петра, принадлежит Феофану Прокоповичу, оно появилось в его стихотворении 1730 года. Личность Прокоповича стала знаковой для петровской эпохи, его биография хорошо изучена, тем не менее, он остается довольно загадочной фигурой. Феофан Прокопович (1681–1736) известен не только как духовное лицо, но и как автор поэтических и литературных произведений, философских трактатов и работ по теории поэзии. Также прославился он в качестве педагога, переводчика, ценителя музыки и знатока живописи. Прокопович был блестяще образован, чрезвычайно умен и амбициозен, являлся сторонником просветительских идей, окружал себя, подобно Папам эпохи Возрождения, людьми искусства. В жизни троих из них Прокопович сыграл судьбоносную роль, но судьбы этих художников оказались разительно несхожими — одному выпали богатство, слава и власть, двум другим заточение и ссылка. Об их жизни и творчестве пойдет рассказ в этой и следующих статьях.

Прокопович родился в Киеве, как сообщал в своей монографии И. А. Чистович: «...при крещении, назван Элеазаром. Отец его был киевским купцом

<...> и умер вскоре после рождения своего сына. Мать, оставшаяся в крайней нищете <...> также вскоре скончалась. Элеазара взял на воспитание родной его дядя, наместник киевобратского монастыря и ректор киевской академии, Феофан Прокопович». Примечательно, что это же имя выбрал для себя и будущий архиепископ. Дядя определил его в Киево-Могилянскую академию, где юноша значился в числе лучших учеников. По словам Чистовича он был: «С богатыми дарованиями, с живым и острым умом, с отличной памятью в нем соединялись прекрасная наружность, живой и привлекательный взгляд и звонкий голос». Эти качества во многом определили карьеру Феофана, обладавшего блестящими ораторскими способностями и колоритной внешностью, в которой современники отмечали нечто грозное и даже пугающее. Жизнь Прокоповича была наполнена множеством ярких и противоречивых событий, упомянем о них лишь кратко. После окончания академии он продолжил обучение в Польше, где стал униатом, после чего был направлен в Италию. Чистович писал, что Феофан «отправился чрез Вену <...> Кроацію, Славонию, чрез Тироль, Павию, Феррару, Анкону, Бону, Флоренцию и Пизу и, наконец, прибыл в Рим, где принят был в коллегію св. Афанасія...». Там он совершенствовался в богословии, «обучался красноречию, поэзии, философии и изучал римские древности, как христианские, так и языческие». После возвращения на родину вновь обратился в православие и преподавал поэтику в Могилянской академии. Поворотным моментом стала его встреча с Петром I, который был впечатлен проповедью и панегириком, написанным Феофаном по случаю Полтавской виктории. Во время Прутского похода 1711 г. Петр велел прибыть туда и Прокоповичу, увидев в талантливом священнике единомышленника, пожелал назначить его ректором киевской академии, а в 1715 г. вызвал в Петербург. Вскоре Прокопович стал епископом Псковским и Нарвским, что породило неудовольствие среди части представителей духовенства, знавших Феофана еще по Могилянской академии. Из-за его взглядов современники обвиняли Прокоповича в склонности к протестантству, примечательно, что учившийся в Риме под руководством иезуитов, он критически относился к католикам, однако, в своих трудах демонстрировал немало общего с идеями протестантизма.

В своей статье Г. В. Плеханов упоминает, что Датский путешественник фон-Гавен отзывался о Феофане как о человеке весьма просвещенном: «Этот превосходный человек по знаниям своим не имеет себе почти никого равного, особенно между русскими духовными. Кроме истории, богословия и философии он имеет глубокие сведения в математике и неописанную охоту к этой науке. Он знает разные европейские языки <...> Он особенно вежлив и услужлив со всеми иностранными литераторами и вообще с иностранцами». Стремление Прокоповича к просветительской деятельности вылилось в создание им в 1721 г. при своем доме на Карповке школы, которая, как писал Чистович, предназначалась для «сирот и бедных детей всякаго звания. Это была лучшая школа того времени как по внутреннему устрой-



ству, так и по достоинству доставляемого ею образования... В школе преподаемы были: закон Божий, славянское чтение, русский, латинский и греческий языки, грамматика, риторика, логика, римские древности, арифметика, геометрия, география, история и рисование <...> Всего обучалось в его школе, во время пятнадцатилетнего ее существования, до 160 юношей». Плеханов приводит слова католического монаха Рибейры, отмечавшего великолепное книжное собрание архиепископа: «Его библиотека, открытая для ученых, значительно превосходит императорскую и библиотеку Троицкого монастыря; по своему богатству она не имеет себе равных в России...». Прокопович достиг большой власти, фактически возглавив Священный Синод и став соратником Петра в его реформах. В своих взглядах он, как и Петр, придерживался идеи просвещенного абсолютизма. Как отмечал Л. Н. Столович, Прокопович считал, что «изучение законов природы является делом богоугодным <...> сам занимался астрономическими наблюдениями и математикой. Обосновывая необходимость усиления царской власти, он только ссылается на церковные традиции, но и часто обращается к так называемому естественному праву». После смерти императора Феофану удалось сохранить свое влияние, хотя со стороны его врагов звучали даже обвинения архиепископа в ереси. Но Прокопович давно сформировался не только как духовный пастырь, но и как государственный деятель, поэтому умело противостоял недругам, оставаясь приближенным к монархии. Он способствовал восшествию на престол Екатерины I, первенствовал в церемонии коронации Петра II и Анны Иоанновны, в правление которой обрел былую силу, устранив со своего пути оппонентов.

Неудивительно, что такой человек стремился собрать возле себя круг единомышленников, так возникло сообщество близких Прокоповичу людей, которое позднее стали называть «ученой дружиной». Кружок многие годы располагался в доме Феофана на Карповке, Плеханов писал: «"Ученость" этой "дружины" существенно отличалась от учености московских столпов церкви <...> Но люди, вроде Прокоповича, Татищева, Кантемира, обладали значительным образованием. Известно, что Прокопович изучал в Риме светскую литературу, историю и философию». Действительно, традиционно принято относить к главным героям сообщества самого Феофана Прокоповича, историка Василия Татищева и поэта Антиоха Кантемира, которому и было посвящено стихотворение, приведенное в качестве эпиграфа к этой статье. Неясно, однако, когда появилась «дружина», кто именно входил в сообщество, как часто собирались его участники, было ли в нем подобие устава или круг основных идей. Постоянное присутствие трех имен, упоминающихся в связи с кружком, наводит на мысль, что его появление сопряжено с оппозиционным выступлением части дворянства против представителей Верховного тайного совета в 1730 г. Будущие конфиденты Волынского Кантемир и Татищев противостояли тогда Верховному совету, намеревавшемуся ограничить монархию условиями. Вместе с Прокоповичем они поддержали Ан-

ну Иоанновну как самодержавную правительницу. Что касается Волынского, в то время он скептически относился к «затейке верховников», предполагавшей создание аристократической республики, о чем сообщал в письмах: *«...оставя общую пользу, всяк будет трусить и манить главным персонам для бездельных своих интересов или и страха ради <...> А кто будет правду говорить, те пропадать станут <...> и в чьей партии будет больше голосов, тот что захочет, то и станет делать, и кого захотят, того выводить станут; а бессильный, хотя бы и достойный был, всегда назади оставаться будет».* Волынский не поддерживал открыто ни верховников, ни оппозицию, поэтому мы не можем судить с уверенностью о его политических взглядах того периода. Однако и «ученая дружина» оказалось не столь изученным явлением, как представлялось ранее.

Нужно отметить, что мнения исследователей «ученой дружины» расходятся, одни считают, что это был постоянно действовавший кружок архиепископа, другие полагают, что под таким названием подразумевается тип людей нового поколения, окружавших Петра и Феофана, которые получили прекрасное европейское образование и были ориентированы на Европу. Расходятся мнения относительно периода появления и состава кружка. Например, П. Н. Берков считал, что «дружина» возникла в 1729–1730 гг., *«когда Феофан сблизился с Кантемиром. Если всмотреться в датировку стихотворений Феофана, то делается несомненным, что он вновь стал писать стихи, после длительного перерыва <...> только вслед за появлением первой сатиры Кантемира, на которую отвечал приветственными стихами...».* Состав участников, что любопытно, по мнению Беркова, включает и конфидентов: *«Объединение это <...> состояло из Феофана Прокоповича, В. П. Татищева, кн. А. Д. Кантемира, позднее А. П. Волынского и А. Ф. Хрущева...».* Исследователь истории светских сообществ Е. А. Скопцова в своих трудах определяет тип кружка Прокоповича как литературный, существовавший с конца 1720-х. Помимо уже названных участников ею упоминаются *«Члены Академии Наук (ученые-немцы Г. З. Байер Е. В. Гросс, П. А. Гольбах, И. Д. Шумахер, М. А. Корф, Д. Г. Мессеримидт)».* Разными исследователями упоминались в качестве членов дружины и другие конфиденты Волынского, например, А. М. Черкасский. Любопытное мнение высказывал Д. Л. Благой, называя членом «дружины» В. К. Третьяковского, который якобы примкнул к сообществу Феофана, вернувшись из *«чужих краев».* Напомним, что Третьяковский имел конфликт с Волынским, ставший поводом к судебному процессу. В своей статье А. В. Чернышева анализирует выводы ряда исследователей и предполагает, что понятие «ученая дружина» является скорее метафорой: *«...если мы и объединяем всех этих мыслителей под общим названием <...> то под ним мы должны понимать не какой-либо философский кружок или политическую организацию, а мыслителей, олицетворяющих в России эпоху философии раннего Просвещения».*

Позволим, однако, не согласиться до конца ни с одним из предположений, поскольку большинство упомянутых персон являлись и членами кружка Волынского. Мы не знаем точно, в какие годы он был создан, но активная деятельность кружка приходится на период, когда Артемий Петрович готовился стать кабинет-министром, то есть после 1737 г. и через год после кончины Феофана Прокоповича. Как известно, в отличие от «ученой дружины» кружок Волынского действительно существовал, что стало одним из поводов к обвинению конфидентов в заговоре, не случайно он именовался также «русской партией», поскольку помимо литературно-философского направления имел довольно четко очерченные политические цели. Известно, что в него входили упомянутые выше Хрущов, Кантимир, Черкасский, по роду службы там мог бывать Третьяковский. Посещал дом Волынского на Мойке и Татищев, сыгравший загадочную роль в судьбе конфидентов. В молодости Василий Никитич находился под покровительством Якова Брюса, ближайшего сподвижника Петра I. Именно Брюс, которого иногда причисляют к «ученой дружине», поручил Татищеву заняться составлением «Истории Российской». Волынского упоминают как одного из членов кружка Прокоповича, но было ли это так на самом деле, неизвестно. Они были знакомы, однако, вряд ли могли поддерживать постоянное общение — при Петре I, в годы правления Екатерины I и Петра II Волынский находился с дипломатической миссией в Персии, был астраханским, а потом казанским губернатором. Только в год воцарения Анны он прибыл в Петербург, где ему предстояло убедить императрицу в своей невиновности — Волынского обвиняли в злоупотреблениях, поскольку в период казанского губернаторства у него случился серьезный конфликт с митрополитом Сильвестром, резко критиковавшим и Прокоповича. Именно с 1730 г. начинается стремительный взлет в карьере Волынского, но каковы были тогда его отношения с Прокоповичем, неизвестно. В своей монографии И. В. Курукин, описывая библиотеку кабинет-министра, отмечает, что Волынский «читал <...> издания проповедей <...> Феофана Прокоповича». Сохранилось немало писем Волынского, если бы он состоял в тесной дружбе с Прокоповичем, наверняка, это отразилось бы в их переписке, поэтому можно предположить, что его отношения с архиепископом носили скорее деловой характер. Тем не менее, Прокопович и Волынский имели между собой много общего — оба были сподвижниками Петра, отличались честолюбием, славились как прекрасные ораторы и блестяще владели эпистолярным жанром. Оба были яркими личностями с сильным характером, тяготели к литературе и искусству, что видно по составу созданных ими кружков. Наконец, Феофан Прокопович и Артемий Волынский оказали влияние на судьбы окружавших их творческих людей, ставшее, к несчастью, для некоторых роковым.

Как уже говорилось ранее, в близкое окружение Артемия Петровича входили люди, так или иначе связанные с творчеством. Среди участников

кружка были пенсионеры Петра, получившие европейское образование, учился в Европе и Григорий Теплов, о котором рассказывалось в предыдущих статьях. Он был сыном истопника, но ходили слухи, что его отцом был Феофан Прокопович, покровительствовавший юноше и обучавший его в своей Карповской школе. В 1730 г. он направил Теплова «для усовершенствования в науках» в гимназию при Академии, а в 1733 г. в Пруссию. Григорий Теплов был еще молод, когда вошел в круг всемогущего кабинет-министра Волынского, которому был рекомендован, видимо, самим Прокоповичем. Вряд ли он был столь же близок к патрону, как другие конфиденты, тем не менее, исполнял живописные заказы Волынского. Теплов, известный как автор картин-обманок, создал вместе с Еропкиным картину родословного древа кабинет-министра. В 1740 г. вместе с другими участниками «дела Волынского» Теплов подвергся допросам и чудом избежал сурового наказания, а, возможно, и казни. Уже тогда картина, которую видели свидетели, бесследно исчезла, а на процессе фигурировал набросок, по приказу следствия сделанный в камере Петропавловской крепости Еропкиным, что и привело архитектора на эшафот. После гибели Волынского и его ближайших конфидентов Теплов сделал головокружительную политическую карьеру, но более не возвращался к живописи, посвящая досуг лишь музыке.

В предыдущих статьях упоминалось и о живописцах братьях Никитиных, которые учились в Италии в те же годы, что и Петр Еропкин. Иван и Роман Никитины обучались в Риме и Флоренции, по возвращении получили немалое признание. Особенно известен Иван Никитин, который считается одним из лучших среди художников, стоявших у истоков русской живописной школы. В 1732 г. братья были арестованы по довольно запутанному и загадочному делу, связанному с памфлетами, направленными против Феофана Прокоповича. Расследование, в котором принимал активное участие и сам архиепископ, затянулось на годы, все это время живописцы провели в заточении, подвергаясь допросам и пыткам. Дело завершилось в 1737 г., уже после смерти Прокоповича, художники были отправлены в ссылку, где находились до конца правления Анны Иоанновны. После помилования, объявленного по указу новой правительницы, вернуться суждено было лишь Роману, Иван Никитин не перенес испытаний, скончавшись по пути из Сибири.

Подводя итог, можно сделать предположение, что «ученая дружина» действительно существовала, но носила в немалой степени политический характер, а присутствие в ее рядах представителей искусства и литературы только подчеркивает общую тенденцию XVIII в., когда многие творческие люди проявляли себя и на этом поприще. В тот бурный исторический период возникло множество подобных сообществ, но их значимость определялась авторитетом участников и руководителей. Не исключено, что в кружках Волынского и Прокоповича составлялись серьезные политические проекты,

а совпадение имен членов обоих кружков указывает на то, что они поддерживали между собой довольно тесные связи. Можно предположить, что после смерти Феофана Прокоповича участники его кружка сплотились вокруг Артемия Волынского, чья карьера тогда была на взлете, но, возможно, от нас еще скрыты ключевые детали истории «ученой дружины». Как известно, история России XVIII века хранит в себе множество тайн, ответить на очередные вопросы мы постараемся в следующих статьях, посвященных живописцам Теплому и братьям Никитиным.

#### Источники

1. Берков П. Н. Феофан Прокопович. Вирши. Силлабическая поэзия XVII–XVIII веков. — М.: Советский писатель, 1935.
2. Благой Д. Д. Закономерности становления новой русской литературы. — М.: Изд. АН СССР, 1958.
3. Дело о Феофане Прокоповиче. Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при московском университете. — 1862. — Книга первая.
4. Корсаков Д. А. Артемий Петрович Волынский. Биографический очерк // Древняя и новая Россия. — 1876. — № 1; 1877. — № 1, 3, 5, 6, 7, 8, 11.
5. Курукин И. В. Артемий Волынский. — Серия: ЖЗЛ. — М.: Молодая гвардия, 2011.
6. Лаврентьев А. В. К биографии «живописца» Г. Н. Теплова // Факты и знаки: Исследования по семиотике истории. — Вып. 3. — М., СПб.: Нестор-История, 2014.
7. Молева Н. М., Белютин Э. М. Живописных дел мастера: Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Новая реальность, 2017.
8. Петров П. Н. Русские живописцы-пенсионеры Петра Великого // Вестник Изящных Искусств. — СПб.: изд. при Имп. Академии Художеств, 1883.
9. Плеханов Г. В. «Ученая дружина» и самодержавие. Ф. Прокопович. Избранные произведения и извлечения из трудов. — М.: Изд. Мысль, 1977.
10. Сафарова Я. Р. Артемий Волынский. Судьба и легенда // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. — Вып. 49–51. — СПб., 2018.
11. Сафарова Я. Р. Проблема атрибуции в контексте исторического исследования // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. — Вып. 59. — СПб., 2020.
12. Сафарова Я. Р. Конфиденты. Петр Михайлович Еропкин // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. — Вып. 66. — СПб., 2021.
13. Сафарова Я. Р. Конфиденты. Переводчик Андрей Федорович Хрущов // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. — Вып. 69. — СПб., 2022.
14. Скопцова Е. А. Генезис российских кружков XVIII века // В мире научных открытий. — 2013.
15. Столович Л. Н. История русской философии: очерки. — М.: Республика, 2005.
16. Чернышева А. В. Феномен ученой дружины «миф или реальность». — Тамбов: Изд. Грамота, 2017. — № 12.
17. Чистович И. А. Феофан Прокопович и его время. — СПб.: Изд. Императорской Академии Наук, 1868. — № 12.





### III

Анастасия Татарникова

## РАННЕХРИСТИАНСКИЙ ХРАМ: ОТ СЛОВА К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗУ. АРХИТЕКТУРА, СИМВОЛИКА, ИКОНОГРАФИЯ

*Во свете Твоем мы видим свет*<sup>1</sup>.  
Пс. 35:10

Раннехристианский период — самый пассионарный период во всей истории христианства. Все святое вырастает, как правило, в пограничные времена, в экстремальные моменты человеческого бытия. Христианская Церковь рождалась в недрах Римской империи, богословие формировалось тогда, когда еще живо было язычество. Гонения на христиан породили целый сонм мучеников и святых, которые своей гибелью за веру и своими подвигами святости свидетельствовали о победе Христа над смертью, о реальности Царствия Небесного. Второе пришествие Христа было самым горячим желанием первых поколений христиан. Они ждали Христа каждый день, они верили в воскресение, они предчувствовали другую жизнь и с радостью оставляли временную жизнь ради жизни вечной. Как говорил мученик Тибурций, живший в Риме в III веке и пострадавший за веру: *«Временный мир только представляется чем-то существенным, а на самом деле — ничто, ибо гибнет в короткое время <...>, будущая жизнь, которая людям, привязанным к миру, кажется несуществующей, поскольку невидима, напротив, существует и будет без всяких перемен во веки веков»*<sup>2</sup>.

Из этой пламенной и героической среды первых христиан выросло то самое настоящее богословие, которое является знанием Бога. Великие мыслители первых веков христианства прошли свой путь до Христа, выразили для других личный опыт познания Бога, и каждый из них внес свою лепту в предание Церкви, в формирование этики и эстетики позднеантичного мира. Их учение — важнейший источник для понимания раннехристианского искусства, ставшего искусством самых насыщенных смыслов.

Раннехристианский период в истории искусства чаще всего рассматривается как заключительная часть позднеантичного искусства или как начальный этап средневекового искусства. Между тем, IV–V века можно

считать эпохальными во всей истории христианства. Именно в этот исторический период были заложены все основные элементы христианского культового действия, как литургические, так и художественные.

Религиозные мыслители и толкователя Священного Писания первых веков христианства решали непростые вопросы, касающиеся взаимоотношения Слова и Его художественного образа. Важно было определить, насколько допустима визуализация духовной реальности, каким способом изображать невидимое и в какой степени видимое может отразить невидимое.

Согласно философско-богословской концепции Отцов Церкви, бесконечная, неисчислимая и неизреченная Истина превышает всякую способность нашего понимания, и все божественное познается только путем сопричастности<sup>3</sup>. Мы никогда не познаем Сущности Бога, однако можем познать Его опосредованно, символическим путем. В соответствии с учением святоотеческой Церкви символ служит ключом к Таинству, поскольку является способом его существования. Сотворенный мир есть символ трансцендентной сферы, ибо любая тварная вещь имеет свою точку соприкосновения с божественной энергией. Иными словами, Сам Бог сделал мир Своим символом, все в мире может быть опознано и принято, как дар Божий. Поэтому символизм — онтологическая основа христианства.

В Новом Завете присутствует прямое указание на то, что существуют два мира — видимый и невидимый, и что невидимый мир познается через мир видимый. Апостол Павел в «Послании к Римлянам» говорит: «*Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы*» (Рим. 1: 20).

Через символы Истина являет свое высшее единство в нашем разделенном мире. В апокрифическом Евангелии от Филиппа говорится о том, что Истина приходит в образах: «*Истина не пришла в мир обнаженной, но она пришла в символах и образах*»<sup>4</sup> (Филипп. 67). Чтобы стать совершенным, человек должен научиться через образы проникать к подлинной единой реальности, которая скрыта в глубине мира.

Первые христиане исповедовали Христа, как «Свет миру» (Ин. 8: 12), и в Его Свете видели свет вечной жизни. Все раннехристианское мировоззрение строится на полноте этого знания, выражающегося в символах.

Путь формирования образа христианского храма начинается с Тайной вечери Христа — последней трапезы Иисуса, во время которой Он установил таинство Евхаристии. «Большая устланная горница» (Мк. 14: 13–15) обычного иерусалимского дома — место Тайной вечери и место первой литургии. Апостолы при совершении Евхаристии следовали тому образцу, по которому она была совершена Самим Христом. Эту связь между Евхаристией первых христиан и последней вечерей Христа устанавливает апостол Павел в Послании к Коринфянам (1 Кор. 11: 23–26).

На раннехристианских фресках и мозаиках встречается изображение сцен Преломления хлеба (*Fractio panis*), где персонажи представлены возле-

жащими на стибадиях<sup>5</sup> перед столом, уставленным символическими яствами — хлебом и рыбой (*Fractio panis*. III в. Фреска. Греческая капелла. Катакомбы Присциллы, Рим; Евхаристия. III в. Фреска. Катакомбы Сан-Каллисто, Рим; Тайная вечеря. Мозаика. Начало VI в. Базилика Сант-Аполлинаре-Нуово, Равенна). Мотив рыбы является древнейшим христианским символом. Рыба стала священной формулой, в которой заключалась сущность христианского исповедания. Августин Блаженный (354–430) объясняет таинственную связь между образом рыбы и Спасителем в трактате «О Граде Божьем» (*Augustinus. De civitate Dei. XVIII, 23*). По-гречески «рыба» — *"Ιχθύς"*, что является акронимом фразы *"Ιησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ"* («Иисус Христос Сын Божий Спаситель»). «Под именем рыбы таинственно разумеется Христос, потому что в бездне настоящей смертности, как бы в глубине вод, Он мог оставаться живым, то есть безгрешным»<sup>6</sup>, — пишет Августин (*Augustin. De civitate Dei. XVIII, 23*). Образ рыбы у первых христиан, будучи связанный с образом Спасителя, сделался и символом Евхаристии. Это была одна из первых попыток выразить символическим образом идею принесения Иисусом Своей крови и тела в жертву во имя искупления рода человеческого. В этом контексте образ рыбы появляется в самых ранних из известных фресок в катакомбах Святого Каллиста в Риме (III в.). Неоднократно рыба встречается в изображениях евхаристических трапез. Например, в известной мозаике «Тайная вечеря» из базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне (нач. VI в.) рыба представлена на блюде, стоящем на столе. Не только хлеб предлагается в пищу, но вместе с ним и *Ιχθύς*, то есть Сам Христос.

Итак, образ христианского храма был продиктован тем действием, ради которого Церковь собирается воедино, — Евхаристией. Христиане собирались для того, чтобы совершать вместе то, что заповедовал Христос на Тайной Вечере апостолам. Кульминационным пунктом собрания является преломление хлеба и испитие вина из чаши с произнесением в воспоминание о Христе установленных слов таинства<sup>7</sup>. Верующие таким образом принимают участие в трапезе воскресшего Христа, Который невидимым образом присутствует в храме и возглавляет церковное собрание. Помещение, в котором проводится собрание, становится прообразом Царствия Небесного. Организация внутреннего пространства, художественно декоративное оформление подчинены одной цели — дать возможность заглянуть в Рай небесный, увидеть невидимое в видимом и в этом религиозном созерцании соединиться с Богом. Акцент делается на центральной апсиде, которая представляет собой Горнее место, обозначающее таинственное присутствие Бога. Перед апсидой располагается алтарь, на котором совершается таинство Евхаристии.

Миланский эдикт о веротерпимости, изданный Константином Великим (272–337) в 313 году, явился важным шагом на пути превращения христианства в официальную религию Римской империи и ознаменовал собой начало новой эры в истории человечества. Христианская религия становится не просто легитимной, но и осененной при этом императорским благоволением. Ли-



тургия выходит за рамки частных домов (*domus ecclesiae*) и залов собраний (*aula ecclesiae*) и принимает характер придворно-церемониальный, парадно-торжественный<sup>8</sup>. С этого момента начинается бурное строительство христианских храмов. Христианская архитектура обретает новый масштаб и новое измерение. Возникает особое литургическое пространство, наполненное сакральными смыслами. Согласно текстам Евсевия Кесарийского (260–340), были изданы законы, предписывающие «распространять церкви Божьи в ширину и длину»<sup>9</sup> (*Euseb. Vita Costant. II, 45*), «за счет сокровищ василевса строить новые, великолепнейшие» дома Божьи»<sup>10</sup> (*Euseb. Vita Costant. III, 1*).

Архитектурным образцом для христианского храма становится базилика (греч. *βασιλική* — дом василевса) — вытянутое, прямоугольное в плане здание, разделенное внутри продольными рядами колонн или столбов, которое в античном мире служило в качестве административного сооружения (в Древней Греции это было место, где заседал архонт–басилевс; в Древнем Риме это были гражданские здания для торговли, судопроизводства и политических собраний). Однако раннехристианская базилика представляет собой явление в высшей степени оригинальное. Архитектоническая форма христианской церкви определялась в первую очередь требованиями богослужения. Важнейшей задачей было создание обширного пространства, перекрытого кровлей, где большая община верующих могла собираться и единодушно молиться, обращаясь к одному общему центру — алтарю.

Базиликальный тип постройки отличался большой вместимостью, единством пространства и с символической точки зрения отражал идею евхаристического собрания людей во Христе. Принципиально важным моментом в формировании архитектурного образа Церкви Христа явилась концепция соборности<sup>11</sup>. Собрание призванных, ответивших на зов Бога, и есть «соборный» народ — тело Христово. Архитектурная форма должна была отражать идею единения народа Божьего в его целенаправленном устремлении к Царству Небесному.

Христианская базилика представляет собой продолговатый четырехугольник, разделенный по направлению длины двумя или четырьмя рядами колонн на три или пять нефов (фр. *nef*, от лат. *navis* — корабль). Широкий и высокий центральный неф заканчивается полукруглым выступом — апсидой, которая перекрывается сводом в форме полукупола.

Свет играл едва ли не самую важную роль в иконографической программе раннехристианского храма. Христос Сам о Себе говорил, как о свете, который светит всему миру (Ин. 8: 12). «Где Христос и ангелы, там небо, там свет»<sup>12</sup>, — писал Иоанн Златоуст (347–407). В начале III в. Тертуллиан (155–230) определил концепцию дома Господа, акцентировав внимание на том, что он должен стоять на возвышенном месте, быть простым и открытым свету (*Tertullian. Adversus Valentin. III*).

Христианская базилика, таким образом, — это пространство света. Окнам в церковном здании придается огромное значение. Однако речь идет не

только о дневном свете, но и о свете светильников и лампад. Эту характерную особенность раннехристианского храма отметила паломница Эгерия, совершившая путешествие в Святую Землю в конце IV в. Описывая вечернее богослужение в ротонде Воскресения (*Anastasis*) в Иерусалиме, она указала, что в церкви «*зажигаются все лампы и свечи, и делается большой свет*»<sup>13</sup>.

Историк искусства Р. Краутхаймер одним из первых обратил внимание на то, что свет является фундаментальной составляющей церковной архитектуры эпохи Константина<sup>14</sup>. Драматургия света, призванная отражать идею явления Христа, создавала напряженную пространственную динамику в интерьере. Ключом к пониманию пространственно-световой концепции раннехристианского храма может служить базилика в Трире, построенная Константином в 305–312 гг. Никакая другая базилика эпохи Константина не сохранилась так, как Трирская базилика. Выполнявшая в те времена роль тронного зала, она представляет собой просторное помещение с одним нефом и большой апсидой. Имеющая по два ряда окон в стенах нефа и широкие окна в апсиде, базилика в буквальном смысле залита светом.

Предположительно, все раннехристианские церкви IV–V вв. имели окна не только в боковых стенах, но и в апсидах<sup>15</sup>. В сохранившихся базиликах V в. Санта-Сабина в Риме (432–440) и Ахиропиитос в Салониках (447–448), ориентированных на восток, лучи восходящего солнца проникают внутрь здания через окна апсиды и создают пространственную ось света, проходящую вдоль центрального нефа.

В константиновскую эпоху, таким образом, рождается новая концепция архитектуры. Если римская классическая архитектура являлась отражением материальной модели мира, раннехристианская архитектура, с ее широкими залитыми светом пространствами, кажущимися невесомыми конструкциями, призвана была передавать ощущение прорыва в иные миры. Гениально об этой разнице двух культур высказался Николай Бердяев. Классическая культура, по его словам, «*есть культура, осуществляющая замкнутое и завершенное совершенство на земле <...>, «она стремится к строгим формам, не допускающим прорывов, в ней не раскрываются беспредельные дали*»<sup>16</sup>. Христианская же культура, «*вся есть о мире за пределами, вся устремлена к совершенству в вечности и безмерности*»<sup>17</sup>.

Латеранская базилика в Риме, заложенная Константином Великим и построенная в честь Христа Спасителя в 313–324 гг., — первая христианская базилика в полном смысле этого слова. Папа Сильвестр I, освятивший базилику в 324 г., провозгласил ее «домом Бога» (*Domus Dei*). Базилика Константина впоследствии неоднократно перестраивалась, так что о ее первоначальном облике можно судить лишь по сохранившимся описаниям<sup>18</sup> и археологическим изысканиям<sup>19</sup>.

Эта базилика является «матерью» всех западных церквей (*"omnium urbis et orbis ecclesiarum mater et caput"*<sup>20</sup>), поскольку в ней впервые были

отработаны символически значимые формообразующие и пространственные элементы. Надо полагать, что в создании первой христианской базилики архитекторы работали в сотрудничестве с представителями клира, поскольку главной задачей была структурная и декоративная организация пространства литургии. Именно литургия определяла образ христианской церкви. Это был абсолютно новаторский проект. Первоначальный этап христианского искусства был отмечен не только высоким уровнем пассионарности, но и значительной степенью свободы творчества. В силу закона религиозно-христианской жизни, согласно которому, «где Дух Господень, там свобода» (2 Кор. 3: 17), раннехристианская Церковь не была скована строгими регламентациями. Эта свобода простиралась не только на процесс совершения богослужений, но и на формирование архитектурного пространства и его художественного оформления.

Латеранская базилика константиновского времени была грандиозной по размерам: ее длина составляла 100 метров, ширина — 56 метров. Огромное 5-нефное сооружение храма могло вмещать до 3500 человек. Центральный, самый высокий и самый широкий неф, освещался окнами, прорезанными в верхней части стен, и завершался огромной апсидой. Все пространство храма было собрано в единое грандиозное целое. Колонны, разделявшие нефы, выполняли не только утилитарную функцию опоры и членения пространства на отдельные зоны. Мотив колонного шествия, направленного к алтарю, — главная смысловая доминанта храма. Колонна становится важнейшей структурной единицей — она формирует идею пути. Прохождение по храму от входа в сторону апсиды становится само по себе образом паломничества к Святой Святым — месту смерти и воскресения Спасителя, поскольку алтарь и престол символически отражают образ Голгофы и Воскресения Господа.

Латеранская базилика была столь роскошна, что носила название Золотой базилики (*Basilica Aurea*). Согласно одному из важнейших исторических документов — сборнику деяний римских пап *Liber Pontificalis*<sup>21</sup>, она была украшена ценными породами мрамора, подвесными серебряными и золотыми светильниками. Стены были декорированы гладкими, шлифованными пластинами мрамора в технике римской штучной мозаики *opus sectile*. Примером использования этой техники в раннехристианском храме может служить сохранившаяся до наших дней штучная мозаика начала V в. в базилике Санта-Сабина в Риме.

Алтарь находился непосредственно перед апсидой. Нет никаких достоверных данных о том, как выглядел изначально алтарь. Но можно предположить, что раннехристианские алтари были похожи на подковообразные столы позднеантичных триклиний (первоначально — деревянные, начиная с V в. — каменные<sup>22</sup>). Сохранились каменные столешницы алтарей V–VI вв. (Столешница престола. V–VI в. Мрамор. Метрополитен-музей, Нью-Йорк; Стол алтаря. V в. Национальный Археологический музей Аквилеи).

Перед алтарем, согласно *Liber Pontificalis*, располагалась алтарная преграда *fastigium*<sup>23</sup>. Это был дар императора Константина. Алтарная преграда Латеранской базилики представляла собой своеобразные пропилеи в виде арки и четырех позолоченных колонн. Над фронтоном возвышались серебряные статуи Христа, четырех архангелов и двенадцати апостолов в натуральную величину.

Парадокс заключается в том, что, создав первый в истории официально признанный христианский храм и поместив в нем статую Бога, христиане нарушили Вторую Заповедь: «*Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли*» (Исх. 20:4). Статуи абсолютно противоречили Закону, в категорической форме провозглашающему: «*Проклят, кто сделает изваянный или литой кумир, мерзость пред Господом, произведение рук художника, и поставит его в тайном месте!*» (Втор. 27: 15). Возникло очевидное противоречие между доктриной о невозможности изобразить Всевышнего и антропоморфными формами, в которых Он представлялся. И тем не менее Церковь допустила в храме наличие скульптур с изображением Христа.

Иконоборчество, как известно, прослеживается на протяжении всей истории древней Церкви. И все же, несмотря на осознание опасности впасть в языческое идолопоклонство, уже с середины III в. начинаются поиски изобразительных форм христианского языка. Пасторальные мотивы ранних мозаик и росписей катакомб не могли в полной мере удовлетворить потребности Церкви. Необходимо было разработать такую систему художественных образов, которая, во-первых, имела бы законное на то основание, а, во-вторых, была бы понятна и близка современникам. Решить проблему нужно было сначала теологически. Обоснование нашлось в словах апостола Павла, который в послании к Колоссянам сказал, что «*Христос есть образ Бога невидимого*» (Кол. 1: 15), что образ этот — реальность зримая и постигаемая, «*ибо в Нем обитает вся полнота Божества телесно*» (Кол. 2: 9). В Евангелии от Иоанна есть свидетельство, которое является ключевым как для теологического понимания Боговоплощения, так и для представления этого основополагающего догмата в изобразительном искусстве. На просьбу Филиппа: «*Господи! Покажи нам Отца*», Иисус отвечает: «*Видевший Меня видел Отца*» (Ин. 14: 8 – 9). Бог вочеловечился, значит, Его можно изображать в виде антропоморфного образа. Согласно учению о Боговоплощении и концепции обожения человека<sup>24</sup>, образ присущ самой сущности христианства<sup>25</sup>. Будучи образом Божиим, человек становится основным объектом иконографии христианского искусства.

Исходя из этого теологического обоснования, раннехристианская Церковь признала допустимость фигуративных образов и в поисках художественной формулы нового искусства обратилась к богатому греко-римскому наследию. Совершенно очевидным представляется то, что основу раннехристианского искусства составили античные изобразительные

формы. Ведь первые христиане по своему мировоззрению и художественным предпочтениям принадлежали к миру классическому. Представление человеческих фигур, основные типы, одежды, жесты, позы, выражения — все это перешло из искусства поздней античности в раннехристианское искусство. Христиане вышли из греко-римской культуры и адаптировали свое видение мира к новой христианской концепции. Христианская Церковь, как писал Николай Бердяев, «приняла в себя античную культуру, претворила ее и сообщила ей свой символизм»<sup>26</sup>.

Скульптурная группа алтарной преграды Латеранской базилики, в символической форме изображающая Церковное собрание в Небесном Иерусалиме, призвана была прославлять Христа как Царя Небесного и являлась, по сути, иллюстрацией слов Иисуса: «Иисус же сказал им: истинно говорю вам, что вы, последовавшие за Мною, — в пакибытии, когда сядет Сын Человеческий на престоле славы Своей, сядете и вы на двенадцати престолах судить двенадцать колен Израилевых» (Мф. 19: 28).

Латеранский *fastigium* является прообразом будущего иконостаса. Важно подчеркнуть, что алтарная преграда не призвана была закрывать от молящихся пространство алтаря (примером иконостаса архаического типа служит алтарная преграда с иконами базилики Санта Мария Ассунта, X–XI вв. Торчелло, Венеция). Именно таким способом реализовывалась концепция соборности: в службе непосредственное участие принимает вся Церковь — и священники, и миряне.

Апсида Латеранской базилики первоначально, по всей видимости, не имела никаких фигуративных изображений. Надо полагать, что сам факт наличия перед апсидой статуй Христа, апостолов и ангелов в натуральную величину исключал какие-либо дополнительные изображения. В тексте *Liber Pontificalis* имеется упоминание о сияющей золотом комнате «*cameram ex auro purissimo*»<sup>27</sup>. По мнению большинства специалистов, автор *Liber Pontificalis* имел в виду апсиду, которая во времена Константина была украшена или тканью с золотыми нитями или мозаикой из золотых пластинок<sup>28</sup>.

Светящаяся золотом апсида (*camera fulgentem*) являлась точкой притяжения и смысловым центром всего пространства храма. Она символизировала Небо. Христианская иконография складывалась из представления о том, что земная Церковь есть преддверие рая Небесного. Серебряные статуи Христа, апостолов и архангелов на золотом фоне представляли эффектное зрелище Богоявления.

Вторая базилика, заложенная Константином в Риме, была базилика Святого Петра (319–337 гг.) на Ватиканском холме<sup>29</sup>. В общих чертах она повторяла Латеранский храм. Но в ватиканской базилике добавился трансепт — поперечный неф, расширивший пространство между алтарем и основным объемом. Это нововведение было обусловлено необходимостью акцентировать внимание на гробнице Святого Петра, которая оказалась как раз на средокрестии — на пересечении главного нефа и трансепта. Ес-

ли Латеранская базилика была главным собором Рима, Ватиканская базилика строилась как важнейшая мемориальная церковь, посвященная первоверховному апостолу Святому Петру.

Вероятно, уже в константиновскую эпоху перед базиликой Святого Петра мог возникнуть атриум с фонтаном<sup>30</sup>. Раннехристианский атриум — прямоугольный двор перед входом в базилику, окруженный портиком, открытый небу и имеющий источник с водой для ритуальных омовений. Первые документальные сведения об атриуме Ватиканской базилики встречаются в тексте конца IV в. Павлина Ноланского (353–431) (*Paulini Nolani episcopi. Epistula XIII. Ad Pammachium. 11–13*). Описывая поминальный банкет, организованный в 397 г. сенатором Рима Паммакио по случаю смерти супруги Паолины, Павлин Ноланский рассказывает, что большое количество людей собралось в базилике Святого Петра, во дворе перед базиликой и на лестнице при входе. Из описания Павлина Ноланского следует, что перед входом в базилику простирался атриум, где находился фонтан для омовений *cantharus*. Над источником возвышался бронзовый балдахин с четырьмя колоннами. Очевидно, что двор, предварявший вход в здание церкви, служил местом очищения, как в смысле физическом, так и в смысле духовном. Павлин Ноланский подчеркивает, что омовение водами этого источника имело особое мистическое значение ("*non sine mystica specie*", *Paulini Nolani episcopi. Epistula XIII. Ad Pammachium. 13*).

В Риме, Палестине и Константинополе почти все большие базилики имели перед входом атриум с фонтанами для омовений. Это была характерная особенность раннехристианского церковного здания. Археолог Сибл де Блаау очень интересно подметил, что атриум, являясь переходной зоной между внешним миром города и внутренним миром христианской литургии, не только служил местом духовной подготовки (*rite de passage* — обряд перехода), но и своеобразным средством христианской пропаганды, направленной в сторону языческого общества<sup>31</sup>.

Доказательством того, что уже при Константине начали строить базилики с предваряющим атриумом, служит описание храма в Тире из «Церковной истории» Евсевия Кесарийского (260–340). Римский историк в похвальном слове епископу тирскому Павлину говорит о том, что это был самый прекрасный в Финикии храм (*Euseb. Hist. Eccl. X. 4:37–45*). Базилика в Тире была построена в 315 г. и, судя по всему, это была одна из первых христианских церквей с атриумом. Входные ворота, обращенные на восток, как пишет Евсевий, были сделаны таким образом, чтобы они привлекали внимание, и чтобы любой желающий (даже неверующий) мог видеть то, что происходит в атриуме<sup>32</sup>.

О художественном оформлении интерьера Ватиканской базилики эпохи Константина можно судить весьма приблизительно. В тексте *Liber Pontificalis* имеется упоминание об устройстве погребения Святого Петра<sup>33</sup>. Над гробницей, согласно этому документу, возвышался балдахин (киворий) с ви-

тыми колоннами из мрамора и колоннами из порфира. О том, как выглядел этот киворий, можно понять по рельефу реликвария середины V в. из Саматера (Национальный археологическом музей Венеции). На рельефе изображены Елена и Константин перед исповедальней (*confessio*) Святого Петра. Никаких скульптур, как следует из рельефа, киворий не имел. Однако в нише, в направлении которой обращаются в молитвенных жестах Елена и Константин, можно разглядеть изображение креста. Согласно *Liber Pontificalis*, над гробом Святого Петра находился большой золотой крест из чистого золота: «*fecit crucem ex auro purissimo*»<sup>34</sup>, на котором были выгравированы имена Елены и Константина. Этот огромный драгоценный крест, по всей видимости, и был главным украшением базилики.

Важным историческим документом, в какой-то мере раскрывающим константиновскую идею христианской церкви, является письмо императора Константина Макарию Иерусалимскому, которое приводит Евсевий Кесарийский (260–340) в «Жизнеописании василевса» (*Euseb. Vita Constant. III. 30–32*). В своем послании Константин дает епископу Иерусалима определенные указания по поводу строительства храма Гроба Господня в Иерусалиме (*Euseb. Vita Constant. III. 30–32*). Из этого текста следует, что Константин ставил своей целью создание грандиозного сооружения, которое было бы великолепнее всех существующих храмов и превосходнее всех самых прекрасных строений города. На его строительство выделялись неограниченные средства и приглашались лучшие мастера и ремесленники. Для его отделки предполагалось использование ценных пород мрамора, а также золота в изобилии. Кроме того, Константин в письме указывает на возможность украшения базилики мозаиками. Хотя можно только догадываться, о каких мозаиках идет речь в письме.

Евсевий Кесарийский далее приводит описание построенного храма Гроба Господня, который был сооружен в 326–336 гг. (*Euseb. Vita Constant. III. 36–40*). Согласно рассказу историка, стены внутри базилики были облицованы разноцветным мрамором, потолок был украшен позолоченной резьбой. Верхнюю часть стен украшали стукковые позолоченные рельефы. Двенадцать колонн в алтаре были увенчаны серебряными вазами. Помимо всего прочего, в храме, по словам историка, находилось большое количество серебряной и золотой утвари (подвесные светильники, подсвечники и литургические сосуды). И что особенно важно, Евсевий Кесарийский отмечает, что весь храм был озарен светом, в том числе отраженным светом золота, которое в изобилии украшало интерьер<sup>35</sup>.

Описывая построенные Константином храмы и их богатое внутреннее убранство, Евсевий Кесарийский ничего не говорит о церковной живописи. Из этих текстов можно сделать вывод о том, что либо в интерьере церкви константиновского времени вовсе не было никаких изображений, либо они были, но не представляли особого интереса для историка. Вероятнее всего, в первой половине IV в. ни росписей, ни фигуративных моза-

ичных композиций на стенах базилик не было. Плоские поверхности стен украшались разноцветным шлифованным мрамором, а вогнутые поверхности — мозаикой из золота.

Фигуративные изображения на стенах церквей появляются, по всей видимости, не раньше середины IV в. И сперва — в апсидах. Можно высказать предположение о том, что в целом развитие церковного искусства шло от скульптурного пластического образа к живописному, с постепенным исключением скульптуры из убранства храма. К сожалению, подавляющее число памятников церковного искусства, особенно в восточной части христианского мира, было уничтожено в период иконоборчества. Из памятников монументальной живописи церквей IV в. до нашего времени дошли лишь единицы. Катакомбные росписи, рельефы саркофагов, изображения на предметах прикладного искусства являются свидетельствами того, каковы были росписи и мозаики в апсидах церквей раннехристианского периода. Они повторяют монументальную церковную живопись и, порой, являются единственным источником, благодаря которому можно восстановить иконографическую программу церквей того времени.

Доминирующими в церковном искусстве становятся два иконографических мотива: Передача Закона (*Traditio Legis*) и Собрание апостолов во главе с Христом (*Collegio Apostolico*). Представление Христа в апсиде было ключевым моментом, как литургии, так и иконографической программы. Вся организация пространства церкви подчинена движению к апсиде, где пребывает Христос. Цель изображения Христа в апсиде заключалась в том, чтобы объединить земную литургию с литургией, совершаемой Христом на Небесах.

Сцена *Traditio legis* (Передача Закона) была чрезвычайно распространена, как в рельефах саркофагов и фресках катакомб, так и в декоре церквей и баптистериев во второй половине IV и в V в. Композиция состоит из трех фигур: в центре — Христос, по сторонам от Него — верховные апостолы Петр (как правило, по левую руку от Христа) и Павел (по правую руку от Христа). Христос изображается стоящим во весь рост, в позе императора, с жестом правой поднятой и вытянутой руки, как при обращении императора к своим подданным с приветственной и напутственной речью (*adlocutio*). В левой руке Он держит свиток с написанным Законом. Петр принимает Закон, протягивая руки, покрытые полой плаща (*velates minibus*) в знак почтения. Так делали придворные, принимая что-либо из рук императора. Павел вскидывает руку в знак приветствия (*acclamatio*), как делали римские сенаторы в знак одобрения слов императора. Изобразительная формула, состоящая из трех фигур — Христа, Петра и Павла — станет основной иконографии раннехристианского церковного искусства.

*Traditio Legis* — один из самых сложных иконографических мотивов, содержащий в себе сразу несколько смыслов. Отсутствуют какие-либо документальные свидетельства происхождения этой иконографии. Нет ни одного текста Священного Писания, который мог бы служить основой для нее. По



всей видимости, суть сцены *Traditio Legis* раскрывается через сюжет получения Моисеем Скрижалей и, возможно, ее истоки следует искать в богословском трактате «О Началах» александрийского теолога и философа Оригена (185–254). Ориген говорит о двух законодательствах: первое было дано Моисею, второе — Христу. «Моисей же служит образом Спасителя нашего, Который Своим вторым законом, то есть евангельскими заповедями, все приводит к совершенству»<sup>36</sup> (Origen. *De Principiis*. IV.2:24). Таким образом, проводится аналогия между Законом, полученным Моисеем от Бога на горе Синай, и Законом, дарованным через Иисуса Христа.

Местом рождения иконографии *Traditio Legis* был, скорее всего, Рим, и в ней была зашифрована идея главенства апостола Петра и приоритетной роли римской Церкви<sup>37</sup>. Христос—Царь Небесный передает Новый Закон в руки земной Церкви, которую представляет Петр. «Я говорю тебе: ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (Мф 16, 18).

Самый ранний из известных нам примеров использования сцены *Traditio Legis* — рельеф саркофага Юния Басса 359 г. (сокровищница собора Святого Петра, Ватикан). Префект Рима Юний Басс умер в 359 г., приняв крещение перед самой смертью. Поскольку при жизни он занимал привилегированное положение, после смерти его похоронили со всеми причитающимися почестями, в большом, богато отделанном саркофаге, под полом апсиды базилики Святого Петра, где и был обнаружен саркофаг<sup>38</sup>. Барельефы саркофага Юния Басса представляют сцены из Священной истории. Центральное положение среди них занимает композиция с изображением Передачи Закона.

Вполне вероятно, что, прежде чем войти в иконографию рельефов саркофагов, росписей катакомб и мозаик церквей, сцена с изображением Христа, передающего Закон апостолу Петру, могла возникнуть в соборе Святого Петра в Риме. Судя по всему, мозаика с изображением *Traditio Legis* появилась в апсиде базилики в 340–350-е гг., когда уже было окончательно завершено строительство собора<sup>39</sup>. Очевидным представляется тот факт, что разработка такой сложной, многоуровневой по смыслу иконографии была связана с важным заказчиком и не менее значимым проектом, каковым и мог быть императорский заказ (самого Константина или его преемников) для одной из важнейших базилик Рима, построенной во имя Святого Петра<sup>40</sup>.

Один из ранних сохранившихся примеров монументальной раннехристианской живописи Рима и одна из первых дошедших до нашего времени мозаик с изображением сцены *Traditio Legis* является знаменитая мозаика из мавзолея Святой Констанции в Риме (360 г.). Вероятнее всего, эта мозаика являлась копией мозаики апсиды собора Святого Петра<sup>41</sup>.

Особый интерес представляет мраморная плита (28 × 84 см) с выгравированным рельефом, изображающим сцену *Traditio Legis* (Дворец Бонифация VIII, Ананьи). Эта плита имеет римское происхождение и датируется концом IV в. (390 г.). П. Тестини полагает, что рельеф плиты Ананьи и мозаика мавзо-

лея Святой Костанции — работа одной и той же мастерской<sup>42</sup>. Композиция практически в точности повторяет мозаику из мавзолея Святой Констанции и, возможно, представляет собой подготовительную работу для монументальной живописи какой-то церкви. Христос, одетый в тунику и паллий, с нимбом вокруг головы, стоит на вершине горы. Эсхатологическая тема искушительной жертвы воплощена в образе Агнца Божьего, который изображен на холме у подножия горы, откуда вытекают потоки воды райских рек (Быт. 2: 9–10). Иллюстрацией христианского богословского положения о том, что Рай есть там, где Христос, является изображение Самого Спасителя над четырьмя райскими реками. Правая рука Христа вытянута в сторону, в жесте призыва ко вниманию.левой рукой Иисус протягивает свиток апостолу Петру. Петр почтительно принимает свиток рукой, закрытой полой плаща. На плече он держит крест. По правую руку Христа стоит апостол Павел, который вскидывает руку в знак одобрения. Петр и Павел имеют характерные узнаваемые черты, согласно сложившейся к IV в. иконографии: у Петра густые волосы и короткая борода; Павел, напротив, почти лысый, с длинной остроконечной бородой. По сторонам композиции два схематично обозначенных здания, из дверей которых выходят овцы (символ двух церквей: церкви, образованной из иудеев и церкви, собранной из язычников<sup>43</sup>). Замыкают сцену две пальмы (указание на рай Небесный, Откр. 7: 9). На ветвях одной из них, которая находится за спиной Павла, сидит птица феникс<sup>44</sup> с лучами, выходящими из головы (аллюзия на учение Павла о воскресении, 1 Кор 15, 52–55).

Другая сцена, вошедшая в иконографию церковного искусства IV в., — Собрание апостолов во главе с Христом. Христос изображается всегда по центру. В левой руке, как правило, Он держит или развернутый свиток, или открытую книгу. Правую руку поднимает вверх в знак привлечения внимания к Своим словам. Апостолы, внимающие Слову Учителя, располагаются по сторонам от Иисуса. Эта иконография апсиды отражала как в зеркале собрание церковной общины во главе с епископом и являлась своеобразным политическим манифестом раннехристианской Церкви, способствующим единению верующих и усилению самой Церкви.

В своей основе сцена имеет слова из текста Священного Писания (Мф 19, 28; Откр 4, 2–4), и появление ее в апсиде церквей не является случайностью. Апсида символически явилась образом того места, где проходила Тайная вечеря Христа с апостолами, на которой была утверждена Евхаристия. Только здесь сцена Собрания переносится в Царствие Небесное.

Иконографическим прообразом сцены с изображением Христа среди апостолов могла быть рассмотренная нами выше скульптурная композиция алтарной преграды *fastigium* Латеранской базилики с изображением Христа, апостолов и архангелов<sup>45</sup>. Так, пластический скульптурный образ уступает свое место в церкви образу живописному.

Одна из ранних известных нам мозаик с изображением Христа среди апостолов является мозаика апсиды римской церкви Санта-Пуденциана. Она

датируется концом IV – началом V в. (возможно, 390 г.). Христос представлен во славе, в царственных золотых одеяниях, с золотым нимбом. Спаситель восседает на золотом троне, инкрустированном драгоценными камнями. Это изображение кажется иллюстрацией слов из Откровения Иоанна Богослова: «И вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; и Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду» (Откр. 4: 2). Вокруг Небесного Царя сидят апостолы в одеяниях римских сенаторов. Две женские фигуры, держащие в руках золотые венки над головами первоверховных апостолов Петра и Павла, являются персонификациями церкви христиан из иудеев (*ecclesia ex circumcissione*) и церкви христиан из язычников (*ecclesia ex gentibus*). Фоном для изображенной сцены служат портик, стены, крыши и купола Небесного Града Иерусалима. В верхней части композиции, над Христом, изображен высокий холм, который являет собой образ Голгофы. На холме возвышается украшенный драгоценными камнями золотой крест — символ Воскресения, триумфальной победы Света. Русский византинист Д. В. Айналов увидел в этой мозаике изображение реальных построек императора Константина в Иерусалиме: ротонду *Anastasis*, базилику, атриум с водруженным на месте Голгофы Крестом<sup>46</sup>. Историк искусства подчеркнул, что мозаика в базилике Святой Пуденцианы представляет одно из самых ранних и наилучших изображений драгоценного креста на Голгофской скале, который был установлен императором Константином. Согласно тексту конца IV в. «*Itinerarium Egeriae*» паломницы Эгерии, крест находился в атриуме между ротондой и базиликой<sup>47</sup>. В этом очень важном историческом документе есть указание на то, что крест был украшен драгоценными камнями<sup>48</sup>.

В верхней части композиции мозаики церкви Санта-Пуденциана, на фоне неба, которое переливается всеми цветами радуги, представлены четыре апокалиптических крылатых существа. Евангельский Тетраморф (древнегреч. *τετρά-μορφος* – четырехобразный) — новая версия видения пророка Иезекииля (Иез. 1: 4–14). В Откровении Иоанна Тетраморф представлен в образе отдельных четырех существ, охраняющих престол Божий (Откр. 4: 6–8). Традиция соединения Тетраморфа из видения пророка Иезекииля (Иез. 1: 4–14) с четырьмя Евангелиями, на которых как на столпах зиждется Церковь, начинается со II в. Первым эту параллель провел Ириней Лионский (130–202) в книге «Против ересей» (*Iren. Adv. haer. III. 11.8*). Символика, предложенная Иеронимом Стридонским (342–420) в толкованиях на пророка Иезекииля, станет преобладающей в интерпретации текстов Священного Писания (*Hieron. Comm. In Ezech. I.1*). Иероним закрепил за конкретным образом определенное Евангелие: Матфей — ангел; Марк — лев; Лука — телец; Иоанн — орел.

В мозаике капеллы Сант-Аквилино базилики Сан-Лоренцо-Маджоре в Милане (ок. 400 г.) сцена «Христос с апостолами», напротив, лишена каких-либо подробностей. Все внимание сосредоточено на группе учеников, внимающих Слову Учителя. В лаконичную композицию включены лишь

две важные детали, имеющие символический подтекст: короб со свитками на переднем плане (указание на Учение Христа) и потоки воды, протекающие у ног апостолов (образ райских рек). Изображение на вогнутой поверхности ниши создает впечатление как взаимодействия учеников с Учителем, так и обращения к верующим. Таким образом происходит вовлечение зрителя в сакральное действо, происходящее в храме. Сцена представлена на золотом фоне, который является одним из ранних сохранившихся примеров золотого фона в монументальной живописи<sup>49</sup>. Золотая мозаика на криволинейных поверхностях отражает свет, умножая его и создавая особый эффект свечения. Можно предположить, что подобные золотые тессеры (мозаичные кубики) использовались для декорации апсид церквей начала IV в.

Становление традиции украшения церковных апсид было сложным и нелинейным процессом. Наряду с фигуративными композициями в раннехристианском искусстве развивались символично-декоративные, в которых важнейшие христологические смыслы выражались емкими по своей сути символами.

Священник и губернатор области Кампания в Италии Павлин Ноланский (355–431) в начале V в. построил церкви в Чимитиле (Неаполь)<sup>50</sup> и в Фонди (Лацио)<sup>51</sup> и разработал особую систему украшения храма. Описание этих двух церквей и их декоративного убранства, которые Павлин Ноланский оставил в письме 404 г. к Сульпицию Северу (*Paul. Nol. Ep. 32*) и в своих поэмах (*Paul. Nol. Carm. 19, 27, 28*), являются важнейшим документальным свидетельством.

Согласно этим историческим данным, вход в базилику Святого Феликса (401–403 гг., Чимитиле, Неаполь) предварял атриум, где находился фонтан для омовений *cantharus* (*Paul. Nol. Carm. 28.31–32; Ep. 32.15*). Внутри базилика была разделена колоннами на три нефа и имела кессонный потолок (*Paul. Nol. Ep. 32.12*).

Большое значение в храме придавалось свету. У колонн располагались канделябры, а с потолка свисали огромные светильники, которые были похожи на развесистые деревья (*Paul. Nol. Carm 19. 408–425*). В поэтических строках Павлин Ноланский описывает настоящую фантазмагорию света, которая рождалась в сиянии тысяч зажженных свечей (*Paul. Nol. Carm 19. 415–425*).

Перед алтарем с потолка свисал большой золотой крест (*Paul. Nol. Carm 19. 460–467*). Этот крест Павлин Ноланский особенно выделяет из всех сакральных предметов храма. Из чего можно сделать вывод, что крест играл основополагающую роль в иконографической и теологической программе базилики Сан-Феличе.

Мозаика апсиды базилики Сан-Феличе являла собой символическую композицию, которая изображала Святую Троицу: Бог-Отец в виде руки в облаках, Бог-Сын в образе Агнца Божьего и Дух Святой в облике белого голубя, слетающего с небес.

*«Сияет Троица во всем своем таинственном величии. Стоит Христос в образе Агнца. Голос Отца раздаётся с небес. Нисходит Святой Дух белым голубем. Сверкающий венец окружает крест. Хор голубей вокруг креста знаменует сонм апостолов. Голос Отца и Дух Святой свидетельствуют о Христе, как о Боге, крест и Агнец изображают Христа, как святую жертву. Пурпур и пальмы служат символами Его Царствия и Его победы. Сам Христос, как скала, стоит на скале Церкви. Из-под этой скалы изливаются четыре потока — четыре Евангелия — живые реки Христовы» (Paul. Nol. Ep. 32.10).*

Из текста письма Павлина Ноланского к Сульпицию Северу нам также известно, как выглядела мозаика апсиды базилики в Фонди (404 г., Лацио). Композиция представляла эсхатологическую иконографию Второго Пришествия:

*«Святая жертва получает награду. Крест коронуется венцом. Сам Господь, Который первым понес свой крест и завоевал корону, стоит в виде белоснежного Агнца под кровоточащим крестом среди небесного цветущего рая. Этот Агнец, невинная жертва несправедливой смерти, окружен сиянием белого голубя Святого Духа и коронуется Отцом, выходящим из красного облака. Агнец стоит на высокой скале, как судья. Окружают Его трон овцы и козы. Пастырь разделяет их потоки: коз отводит налево, а овец направо» (Paul. Nol. Ep. 32, 17, 27–39).*

Центральную часть мозаичной композиции занимал триумфальный Крест, как символ спасения. Под Крестом — Христос в образе Агнца Божьего посреди цветущего райского сада. Над Крестом — Святой Дух в виде белого голубя. Сверху в облаках рука Бога-Отца с лавровым венком. Справа от Агнца — овцы, слева — козлята. Исходя из описания Павлина Ноланского, можно сделать вывод, что мозаика в Фонди являлась одним из первых символических образов Страшного суда, поскольку апеллирует к словам из Евангелия от Матфея: *«Когда же придет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, и соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов — по левую» (Мф. 25: 31–33).*

Триумфальный крест, как доминирующий иконографический образ монументальной живописи апсид и сводов, отвечал не только аниконической традиции (Вторая Заповедь), но и являлся иконографическим образом Символа веры<sup>52</sup> с его идеей о том, что «Бог-Отец — Свет, а Сын — Свет от Света» (*Lumen de Lumine*). Господь, владыка неба и земли (Быт. 24: 3), — Бог Небесный (Неем. 1: 4), хотя даже *«небеса и небеса небес не в состоянии вместить Его в себе» (3 Цар. 8: 27)*. Он пребывает на небе, распростертом над землей, подобно пологу (Ис. 40: 22). Небеса небес — невидимый мир, о котором говорит апостол Павел во втором послании к Коринфянам: *«знаю человека во Христе»,* который *«восхищен был до*

третьего неба» (2 Кор. 12: 2). Там, на высоте небесной, находится Царствие Божие, престол Его и местопребывание. С этого неба раздается Слово Божие. С него сошел на землю и туда вознесся Иисус. Оттуда и придет Он снова судить живых и мертвых. Крест Христов — свет Бога, Свет от Света.

Иконография «Свет от Света» (*Lumen de Lumine*) нашла свое отражение в мозаиках сводов баптистерия Сан-Джованни-ин-Фонте в Неаполе (конец IV в.), мавзолея Галлы Пладиции в Равенне (середина V века), апсиды Архиепископской капеллы в Равенне (конец V – начало VI в.). Золотой крест ярко сияет на фоне синего неба, усыпанного золотыми звездами, и, кажется, наполняет светом все пространство вокруг. Не случайно на стенах нартекса Архиепископской капеллы в Равенне помещен текст на латыни, начинающийся со слов: «О Свет, рожденный здесь или здесь заточенный, царствуй свободно» («*Aut lux hic nata est aut capta hic libera regnant*»).

Литургия, как внешнее выражение христианского верования, в основе которого лежит идея нисхождения Бога к человеку и восхождения человека к Богу, определила собой образ христианского храма. Но раннехристианская архитектура выполняла не только функциональную роль пространства, организованного для отправления таинства Евхаристии. Содержащий в себе целую систему символов, христианский храм представлял собой эпифаническую форму, являющую Христа. Свет, выполняющий роль одного из главных иконографических элементов, создавал эффект Божественного присутствия. Выразить идею Богоявления призвано было использование драгоценных материалов в оформлении раннехристианских храмов — золота, серебра, дорогих сортов мрамора, которые отражали свет и умножали его, создавая эффект сияния. Церковное изобразительное искусство служило не просто художественным обрамлением литургии, а, наполненное глубокими смыслами, представляло собой один из способов введения верующего в живое общение с Богом. Иконография изобразительного искусства складывалась на основе богословского осмысления текстов Священного Писания. Святые Отцы соединяли в живом синтезе осознание непостижимости Бога в силу ограниченности человеческого разума и возможную сопричастность человека Богу, то есть теозис (обожение). Символ, как образ присутствия, рассматривался ими в качестве способа вхождения в то откровение реальности, которую этот символ являет. Поэтому все раннехристианское искусство есть искусство символическое, преисполненное эсхатологическим смыслом о конце этого мира и наступлении иного, преображенного мира Царства Божьего. Новая религиозно-философская система взглядов оказала существенное влияние на всю эстетическую сферу. Принятие фигуративных изображений и оправдание иконного образа в древней Церкви было связано в первую очередь с базовой христологической концепцией. С начала IV в. в богословской мысли все возрастающую роль играет христианская идея Воплощения Сына Божия и концепция обожения человека. Диалектика материи и духа начинает освящаться умонепостижимыми таинствами вочеловечивания Бога и одухо-

творения человека. Материя отныне рассматривается не как нечто враждебное, а как важнейший носитель духовного начала. Если перефразировать слова апостола Павла (Кол 1, 15; 2, 9; 1 Кор 15, 49; 2 Кор 3: 18), получается, что изображение Христа — это образ материальный, в котором осуществляется постоянное пребывание невидимого в видимом. Суть веры первых христиан заключалась в том, что они рассматривали Небесное Царство не как некий потусторонний мир, а как уже явленное, пребывающее среди них, хотя и незримое, неведомое «миру сему». В апсидах базилик с невиданным размахом разворачивалась христианская картина мира. Этой космической радостью о победе Света, о господстве и воцарении Христа, о дарованном во Христе Царстве пронизано все раннехристианское искусство.

#### Примечания

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из Священного Писания приводятся по изданию: Толковая Библия, или Комментарии на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. В 11 томах / А. П. Лопухин. — СПб.: Издание преемников А. П. Лопухина, 1904–1913.

<sup>2</sup> Страдания святой мученицы Цецилии и с нею святых мучеников Валериана, Тибурция и Максима // Жития святых на русском языке в изложении Димитрия Ростовского. — Киев: Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 2004. — Т. III. Месяц ноябрь. — С. 600–610.

<sup>3</sup> Ориген «О Началах» (*Origene. De Principiis. I.2.6*), Климент Александрийский «Строматы» (*Clem. Alex. Strom. V*), Аврелий Августин «О диалектике» (*Augustine. De Dialectica, V*), Иоанн Златоуст «Беседы на Послание апостола Павла к Римлянам (*Ioan. Chrys. Hom. In ep. ad Rom. III.2*).

<sup>4</sup> Евангелие от Филиппа // Апокрифы древних христиан: Исследования, тексты, комментарии / Ред. коллегия: А. Ф. Окулов, В. И. Гараджа и др. Перев.: И. С. Свенцицкая, М. К. Трофимова. — М.: Мысль, 1989. — С. 274–296. — Цит. с. 284.

<sup>5</sup> Стибадий (лат. *stibadium*) — кушетка полукруглой формы.

<sup>6</sup> Цит. по: Блаженный Августин. О Граде Божиим. XIV–XXII / Перев. Киевская Духовная Академия, нач. XX века. — СПб.: Алетейя, 1998. — С. 258.

<sup>7</sup> О литургии первых веков христианства см.: *Альмов В. А.* Лекции по исторической литургике // Православная библиотека «Азбука веры». URL:

[https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogosluzhenie/leksii-po-istoricheskoy-liturgike/](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/leksii-po-istoricheskoy-liturgike/) (Дата обращения 24.11.2022); *Голубцов. А. П.* Литургия в первые века христианства // Богословский вестник. 1913. — Т. 2. № 7. С. 621–643; Т. 3. № 10. С. 332–356; *Кунцлер М.* Литургия Церкви. В 3-х томах. — М.: Христианская Россия, 2001;

*Brandshaw P. F.* Eucharistic Origins. — Oxford: Oxford University Press, 2004. — 166 p.

<sup>8</sup> О развитии церковной архитектуры первых веков христианства от *domus ecclesiae* к базилике см.: *Красносельцев Н. Ф.* О происхождении христианского храма. — Казань: Типография Императорского университета, 1880; *Красносельцев Н. Ф.* Очерки из истории христианского храма. Вып. I. Архитектура и внутреннее расположение христианских храмов до Юстиниана. — Казань: Типография Императорского университета, 1881; *Покровский Н. В.* Происхождение древнехристианской базилики. Церковно-археологическое исследование. — СПб.: Санкт-Петербургская Духовная Академия, 1880; *Нессельштраус Ц. Г.* Искусство раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000; *Колпакова Г. С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.: Азбука-классика, 2005; *Bartolomei L.* Note sulla forma degli spazi di culto per la liturgia cristiana in età tardoantica // *Architettura del sacro nel bacino adriatico. Figure, forme e liturgie della cristianizzazione ed evangelizzazione del IV al*

XIII secolo / A cura di M. Tagliaferri. — Bologna: Edizioni Dehoniane Bologna, 2011. — P. 37–70; *De Blaauw S.* A classic question: The Origins of the Church Basilica and Liturgy // Acta XVI congressus internationalis archeologiae christianaе. Roma. 22–28.9.2013. Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. — Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2016. — P. 553–562; *White L. Michael.* Architecture: the first five centuries // The Early Christian World / Edit. by Philip F. Esler. — New York: Taylor & Francis e-Library, 2002. Vol. II. — P. 693–747.

<sup>9</sup> *Евсевий Памфил.* О жизни блаженного василевса Константина / Перев. с греч. Санкт-Петербургская Духовная Академия, исправлен В. В. Серповой. — М.: Лабарум, 1998. — 352 с. — С. 85.

<sup>10</sup> Там же. С. 101.

<sup>11</sup> О концепции соборности, как важном элементе формирования образа христианского храма см.: *Татарникова А.* Концепция соборности в архитектуре церковного здания. От дома собраний *domus ecclesiae* к базилике // *Folia Petropolitana.* Сборник материалов Восьмых богословских чтений в память об о. Бернардо Антонини «Synodos в жизни Церкви и общества». — Санкт-Петербург, 2019 (2). — С. 265–282.

<sup>12</sup> *Иоанн Златоуст.* Толкование на Святого Матфея Евангелиста. Беседа 48 // Творения Святого Отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольского. Т. VII. Кн. II. — СПб.: Изд. Санкт-Петербургской Духовной Академии, 1901. — С. 506.

<sup>13</sup> Паломничество по Святым местам конца IV века / Изд., перев. И. В. Помяловского. — Православный Палестинский сборник. Вып. 20. Т. VII. Вып. 2, 1889. — С. 104–172. — С. 141.

<sup>14</sup> *Krautheimer R.* The Constantinian Basilica // *Dumbarton Oaks Papers.* Vol. 21. 1967. — P. 115–140.

<sup>15</sup> *De Blaauw S.* In view of the light: a hidden principle of Early Christian church building // *Medieval Art* / Ed. P. Piva. — London: The Folio Society, 2012. — P. 15–45. О наличии трех окон в апсиде константиновской базилики Святого Петра в Риме см.: *Brandenburg H.* L'antica basilica Vaticana Costantiniana di S. Pietro // H. Brandenburg, A. Ballardini, C. Thoenes. San Pietro. Storia di un monumento. — Milano: Jaca Book, 2015. — P. 9–34, in part. p. 15.

<sup>16</sup> *Бердяев Н.* О культуре // *Бердяев Н.* Философия неравенства. — Берлин: Обелиск, 1923. С. 217–230. С. 224.

<sup>17</sup> Там же. С. 225.

<sup>18</sup> В первую очередь следует указать сборник деяний римских пап *Liber Pontificalis*, в котором дано подробное описание декоративного убранства Латеранской базилики: *Le Liber Pontificalis / Texte, introduction et commentaire par L. Duchesne.* 1 vol. — Paris, 1886. — P. 172–173. Важным источником являются также рисунки и описания, сделанные Р. Краутхаймером: *Krautheimer R., Corbett S., Frazer A.K.* Corpus basilicarum christianarum Romae. The early christian basilicas of Rome (IV–IX cent.) / Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Institute of Fine Arts, New York University. — Città del Vaticano, N.-Y., 1977. — Vol. V. — P. 75–89.

<sup>19</sup> О Латеранской базилике константиновского времени см.: *Ilari A.* Costantiniana Arcibasilica al Laterano: guida storico-biografica. — Roma: Laterano, 2000; *Haynes I., Liverani P., Piro S., Spinola G.* Progetto Laterano: Primi risultati // *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti.* Vol. LXXXVI. — Città del Vaticano, 2014. — P. 125–144. *Liverani P.* Le radici della fede e gli scavi lateranensi // *Lateranensia*, n. 2, 1994, Roma.

<sup>20</sup> Надпись на фасаде Латеранской базилики.

<sup>21</sup> *Le Liber Pontificalis / Texte, introduction et commentaire par L. Duchesne.* 1 vol. — Paris, 1886. — P. 172–173.

<sup>22</sup> *De Blaauw S.* Altar Imagery in Italy before the altarpiece // *The Altar and its Environment.* 1150–1400 / Ed. Justin E. A. Kroesen, V. M. Schmidt. — Turnhout: Brepols Publishers, 2010. P. 47–56.



<sup>23</sup> Le Liber Pontificalis / Texte, introduction et commentaire par L. Duchesne. 1 vol. — Paris, 1886. — P. 172–173.

<sup>24</sup> Являющаяся наиболее важной для восточного христианства теологическая концепция обожения (др.-греч. θεώσις от θεός «бог») — нисхождение Бога к человеку и восхождение человека к Богу, — известна в формулировке одного из греческих Отцов Церкви IV в. Афанасия Великого (295—373): «Бог вочеловечился, чтобы человек обожился» (*Athanas. Alex. De incarn. Verbi. 54*). Однако мысль об обожении человека первым высказал во II в. Иринея Лионский (130–202): «[Бог] стал Сыном человеческим для того, чтобы человек сделался Сыном Божиим...» (*Irin. Advers. Haer. III.10.2*).

<sup>25</sup> Понятие любви к человеку в патристической традиции выступает одной из важнейших философско-мировоззренческих категорий, которая объединила религию, этику, философию и эстетику. Эти идеи отразились в текстах Игнатия Антиохийского, Иринея Лионского, Феофила Антиохийского, Макария Великого, Климента Александрийского, Оригена, Лактанция и др.

<sup>26</sup> Бердяев Н. О культуре // Бердяев Н. Философия неравенства. — Берлин: Обелиск, 1923. — С. 217–230. — С. 225.

<sup>27</sup> Le Liber Pontificalis / Texte, introduction et commentaire par L. Duchesne. 1 vol. — Paris, 1886. — P. 172.

<sup>28</sup> О декоративном убранстве апсид базилик в константиновскую эпоху см.: *Andaloro M. Dal ritratto all'icona // M. Andaloro, S. Romano. Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo. — Milano: Jaca Book, 2000. — P. 31–68; Andaloro M., Romano S. L'immagine nell'abside // M. Andaloro, S. Romano. Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo. — Milano: Jaca Book, 2000. — P. 93–103; Bisconti F. Programmi figurative // Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana / A cura di S. Ensoli, E. La Rocca. — Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000. — P. 184–191; Iacobini A. Aurea Roma: Le arti preziose da Costantino all'età Carolingia: committenza, produzione, circolazione // Roma fra Oriente e Occidente: Settimane di studio nel Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 19–24 aprile 2001. — Spoleto, 2002. — Vol. 49. — P. 651–693.*

<sup>29</sup> О древней базилике Святого Петра см.: Krautheimer R., Corbett S., Frazer A.K.

Corpus basilicarum christianarum Romae. The early christian basilicas of Rome (IV–IX cent.) / Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Institute of Fine Arts, New York University. — Città del Vaticano, N.-Y., 1977. — Vol. V. — P. 165–279; La fabbrica di S. Pietro. Venti secoli di storia e pogetti / A cura di A. C. Carpiceci. — Città del Vaticano, Firenze, 1983; San Pietro: arte e storia nella basilica vaticana / A cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, intr.del card. V. Noè. — Bergamo, 1996; L'architettura della Basilica di San Pietro: storia e costruzione (Atti del Convegno di studi, Roma, Castel S. Angelo, 7–10 novembre 1995) / A cura di G. Spagnesi. — Roma, 1997; *Brandenburg H. Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst. — Regensburg, 2004; St. Peter's in the Vatican / Ed. By W. Tronzo. — Cambridge, 2005 (с обширными библиографическими данными на с. 305–313).*

<sup>30</sup> *De Blaauw S. The Church Atrium as a Ritual Space: the Cathedral of Tyre and St. Peter's in Rome // Ritual and Space in the Middle Ages / ed. A. Frances. — Donington (Lincolnshire): Shaun Tyas, 2011. — P. 30–43. — P. 34.*

<sup>31</sup> *De Blaauw S. The Church Atrium as a Ritual Space: the Cathedral of Tyre and St. Peter's in Rome // Ritual and Space in the Middle Ages / ed. A. Frances. — Donington (Lincolnshire): Shaun Tyas, 2011. — P. 30–43. — P. 42.*

<sup>32</sup> *Евсевий Кесарийский. Церковная история / Перев. М. Е. Сергеенко. Под ред. И. В. Кривушина — СПб.: Издательство Олега Абышко, 2013. — С. 431–432.*

<sup>33</sup> Le Liber Pontificalis / Texte, introduction et commentaire par L. Duchesne. 1 vol. — Paris, 1886. — P. 176.

---

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> *Евсевий Памфил*. О жизни блаженного василевса Константина / Перев. с греч. Санкт-Петербургская Духовная Академия, пересмотрен и исправлен В. В. Серповой. — М.: Labarum, 1998. — 352 с. — С. 120–122.

<sup>36</sup> *Ориген*. Творения. О Началах / Перев. Н. Петрова. — Казань: Казанская Духовная Академия, 1899. — С. 364–365.

<sup>37</sup> *Cascianelli D.* Pasquale Testini e la Traditio Legis di Anagni. Una copia del mosaico absidale dell'antica basilica di San Pietro in Vaticano in una lapide romana // F. Bisconti, M. Braconi. Incisioni figurate della Tarda Antichità. Roma. 22–23 marzo 2012. — Città del Vaticano, 2013. — P. 623–646.

<sup>38</sup> *Brandenburg H.* L'antica basilica Vaticana Costantiniana di S. Pietro // H. Brandenburg, A. Ballardini, C. Thoenes. San Pietro. Storia di un monumento. — Milano: Jaca Book, 2015. — P. 9–34, in part. p. 31.

<sup>39</sup> *Bisconti F.* Variazioni sul tema di «Traditio Legis». Vecchie e nuove acquisizioni // *Vetera Christianorum*, 40, 2003. — P. 251–270, in part. p. 265; *Bisconti F.* Monumenta picta. L'arte dei Costantinidi tra pittura e mosaico // *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente* / Ed. A. Donati, G. Gentili. — Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2005. — P. 174–187, in part. p. 181–182; *Brandenburg H.* Le prime chiese di Roma. IV – VII secolo. L'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale. — Milano: Jaca Book, 2004. — 336 p., in part. p. 98; *Liverani P.* L'edilizia costantiniana a Roma: il Laterano, il Vaticano, Santa Croce in Gerusalemme // *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente* / Ed. A. Donati, G. Gentili. — Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2005. — P. 74–81, in part. p. 77–78; *Cascianelli D.* Pasquale Testini e la Traditio legis di Anagni. Una copia del mosaico absidale dell'antica basilica di San Pietro in Vaticano in una lapide romana // F. Bisconti, M. Braconi. Incisioni figurate della Tarda Antichità. Roma. 22–23 marzo 2012. — Città del Vaticano, 2013. — P. 623–646, in part. p. 630; *Bisconti F., Braconi M.* Il mosaico parietale nella Roma paleocristiana: dalla committenza imperiale ai programmi pontifici // *Atti. XII Colloquio Association Internationale pour l'Étude de la Mosaique Antique, Venezia, 11–15 settembre 2012* / A cura di G. Trovabene. — Verona: Scripta Edizioni, 2015. — P. 47–56, in part. p. 48.

<sup>40</sup> То, что в апсиде раннехристианской Ватиканской базилики Святого Петра могла присутствовать мозаика с изображением сцены *Traditio Legis*, косвенно подтверждают изображения мозаики апсиды средневековой базилики Святого Петра в одном из манускриптов XVI в. (*Barb.Lat.4410, f.28*), на фреске Рафаэля из Апостольского дворца Ватикана (Рафаэль. Дар Константина. 1520–1524. Фреска. Станцы Рафаэля, Апостольский дворец Ватикана), а также на рисунке археолога XVII в. Дж. Чампини (*Ciampini 1693. Tab.III, p. 42*). Очевидно, что приведенные выше изображения относятся к мозаике, которая украшала апсиду с начала XIII в. Однако нельзя исключить, что при папе Иннокентии III (1198–1216) были внесены изменения в уже существующую с IV в. мозаику.

<sup>41</sup> *Brenk B.* Apses, Icons and Image Propaganda before Iconoclasm // *Antiquite tardive: revue international d'histoire et d'archeologie*, № 19, 2011. — P. 107–130, in part. p. 110; *Cascianelli D.* Pasquale Testini e la Traditio legis di Anagni. Una copia del mosaico absidale dell'antica basilica di San Pietro in Vaticano in una lapide romana // F. Bisconti, M. Braconi. Incisioni figurate della Tarda Antichità. Roma. 22–23 marzo 2012. — Città del Vaticano, 2013. — P. 623–646, in part. p. 628.

<sup>42</sup> *Testini P.* La lapide di Anagni con la «Traditio Legis». Nota sull'origine del tema // *Archeologia Classica*, 25–26, 1973–1974. — P. 718–740, in part. p. 739.

<sup>43</sup> Согласно Священному Писанию, Бог призвал Петра быть апостолом евреев, а Павла — апостолом язычников (Гал. 2: 7; Рим. 11: 13).

<sup>44</sup> Феникс — легендарная птица, символизирующая победу над смертью. Климент Римский (ум. в 99 или 101 г.) первый из христианских писателей представляет феникса, как символ воскресения (*Clement. Ad Corinthios. I. 25*). Тертуллиан (155–240) посвятил целую главу своего сочинения «О воскресении плоти» описанию чудесного возрождения феникса (*Tertull. De resurrec. carn. 13*).

<sup>45</sup> Brenk B. The apse, the Image and the Icon: An Historical Perspective of the Apsse as a Space for Images. — Wiesbaden: Reichert Verlag, 2010. — P. 21; Bisconti F. L'abside piena, l'abside vuota. Arredi e decorazioni al tempo dei Costantinidi // L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro / A cura di G. Bordi, I. Carlettini, M. L. Fobelli. V.1. — Roma: Gandemi Editore, 2014. — P. 229–236. — P. 233.

<sup>46</sup> Айналов Д. В. Голгофа и Крест на мозаике IV века // Сообщения Императорского Православного Палестинского Общества. — СПб.: Типография В. Киршбаума, 1894. — Т. 5. — С. 80–104.

<sup>47</sup> Рассказ паломницы Эгерии о священнодействиях, проходивших перед Крестом см.: Паломничество по Святым местам конца IV века / Изд., перев. И. В. Помяловского. — Православный Палестинский сборник. Вып. 20. Т. VII. Вып. 2, 1889. — С. 104–172. — С. 153–158.

<sup>48</sup> Там же. С. 146.

<sup>49</sup> Заиграйкина С. П. Мозаика «Христос с апостолами» в капелле Сант Аквилينو в Милане. Художественный образ и средство его воплощения // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 74: Византия в контексте мировой культуры: материалы конференции, посвященной А. В. Банк. — СПб.: Государственный Эрмитаж, 2015. — 604 с. — С. 7–13.

<sup>50</sup> Ebanista C. La basilica nova di Cimitile/Nola: gli scavi del 1931–1936 // Rivista di Archeologia Cristiana, 76, 2000. P. 477–539; Ebanista C. Il complesso basilicale // C. Ebanista, F. Fusaro. Cimitile. Guida al complesso basilicale e alla città. Nuova edizione ampliata e aggiornata. — Cimitile, 2005. — P. 19–105; Piscitelli T., Ebanista C. Paolino di Nola e la croce pensile della basilica nova: aspetti teologici e motivi iconografici // Studia Humanitatis. In memoria di Mons. Andrea Ruggiero / A cura di T. Piscitelli. — Marigliano: Libreria Editrice Redenzione, 2015. — P. 155–232.

<sup>51</sup> Piscitelli Carpino T. Paolino di Nola: le iscrizioni absidali delle basiliche di Nola e Fondi e la donazione delle reliquie // Fondittra Antichità e Medioevo. Atti del Convegno. 31 marzo – 1 aprile 2000 / Ed. T. Piscitelli Carpino. — Fondi, 2002. — P. 109–163; Quadrino D. Localisation incertaine (Fondi). Basilique paléochrétienne // C. Ferrante, J.-Cl.Lacam, D. Quadrino. Fana, templa, delubra. Corpus dei luoghi di culto dell'Italia antica. 4 (Regio I. Fondi, Formia, Minturno, Ponza). — Roma, 2015. — P. 39–43.

<sup>52</sup> Символ веры принят на Первом Вселенском соборе в Никее в 325 году, расширен и дополнен на Втором Вселенском соборе в Константинополе в 381 году.



## ИГРЫ С ХУДОЖНИКАМИ

Вероятно, это слишком резко так обозначить ситуацию в кругах художников в доперестроечные годы и после того, как все рухнуло. Или неверно хотя бы частично, было же что-то позитивное в совершившихся тогда изменениях внутри художественной жизни. Но поскольку мое личное «хождение по галереям» и участие в разнообразных выставках пришлось именно на это время, то опыт есть и наблюдений много.

Разумеется, перемены ожидали, особенно в творческой среде. Сейчас всюду говорят об «эйфории» тогдашних надежд. Не оправдавшихся. Художники же были особенно доверчивы. Тем более, что вначале формировался реально свободный процесс: многочисленные выставки, забытая форма общения в виде галерей, появились покупатели. Некоторое время царил такой хаос, что в нем развился естественный «базарный» торговый обмен. Приезжали иностранцы, разбиравшиеся в живописи, они покупали для перепродажи. Уезжавшие в Израиль и другие страны увозили с собой картины, на память...

После «бульдозерной» политический аспект, которым оброс этот московский скандал, продолжился в Ленинграде, выставками в Д. К. им. И. И. Газа и Д. К. «Невский». Художественная жизнь обеих столиц разделилась на два лагеря и привлекла внимание наших западных оппонентов, о чем художники вначале не догадывались. Однако судебный процесс 1979 года над Г. Н. Михайловым создал прецедент, после чего действия спецслужб, западных и отечественных, приобрели зримую форму. Удивительную в некотором роде историю «приговоренных картин» помнят многие, я также писала о ней. После своих длительных приключений сначала на Колыме, потом — на европейском Западе, Михайлов вернулся и действовал уже в новых условиях.

После его внезапной смерти в 2014 году, в Берлине и Петербурге остались картины, которые он покупал или получал от художников в результате различных договоренностей. Или же они оставались у него не совсем легитимно. Данным очерком я решила «оживить» это потерянное собрание картин и имена их авторов. В этой истории начинает проступать ее неявное содержание.

Почти случайно получилось так, что я сделала полную опись работ художников, чьи картины находились на тот момент в Берлине в распоряжении Г. Н. Михайлова. Их судьба неизвестна, но список следует опубликовать, т. к. картины начинают продаваться, появляются на небольших аукционах и благодаря даже такой записи, их можно отслеживать и подтверждать принадлежность именно к этой коллекции.

Несмотря на то, что здесь много имен, связанных с первоначальным протестным движением, значительная часть собрания сложилась позднее, как результат выставочного процесса 90-х годов. Все картины большого и среднего размеров, масло, холст, оргалит. Отсутствие названий особенно жаль — здесь есть свое значение. Хаотичность номеров объясняется условиями хранения: картины одного автора находились в разных местах, список составлялся в разное время. Запись же при этом шла по порядковым номерам, т. к. только так можно по номеру найти картину в списке. В настоящей же публикации номер нужно отыскивать среди алфавитного списка художников.

Опись картин сделана приближенно к музейным правилам. Сначала на обратной стороне картины ставится аббревиатура из нескольких букв, затем рядом номер, под которым эта картина записана в особом списке (личном или музейном). Совпадение этих цифр и есть подтверждение, что картина находилась в данном собрании. Тот самый провенанс, которым ныне все озабочены. В заголовке указана дата, имя автора списка, местонахождение картины. Аббревиатура состоит из инициалов автора, и того, в чьем владении находились картины. Здесь: О-опись, КТ — мои инициалы, М — Михайлов. Например: Рухин Евгений — ОКТМ-18, ОКТМ-66. Такая аббревиатура проставлена на обратной стороне двух картин Е. Рухина. Но ниже, в списке, цифры проставлены после фамилии художника, без аббревиатуры, через запятую. Например: Рухин Евгений — 18, 66. Это номера записи двух картин Рухина из собрания Михайлова. Этим же способом отмечены обороты картины других художников и их запись в списке. В том случае, если рядом с цифрой стоит буква «а» или другая, это означает, что под этим же номером записана картина другого художника или это триптих. Номера картин разделены запятой, но разделение между номерами черточкой означает, что все промежуточные номера принадлежат этому художнику (например, С. Фролаков: 373–404, все порядковые номера между этими цифрами — тоже его картины). В основном списке указаны полные данные картин, но формат статьи не позволяет печатать каталог. Я привожу лишь имена художников (если можно было их установить) и цифровые номера их произведений в списке, без той полной аббревиатуры, которая проставлена на обороте всех картин. Для подтверждения того, что картина с такой аббревиатурой на обороте находилась в собрании Г. Н. Михайлова или Фонда, распорядителем которого он являлся, этого достаточно. Такая необходимость возникает только тогда, когда картина, так сказать, «в руках» и необходим провенанс. Всего в Берлине мной было записано 415 картин, 80 художников. Приблизительно еще 50 «берлинских картин» хранились на хлипкой антресоли, влезть на которую было невозможно и небезопасно, они остались неучтенными.

Итак, июль 2010 года, номера списка только тех картин, которые находились в Берлине:

Алипов С. — скульптура. / Афанасьев В. — 105, 113, 114, 166, 244, 411, 213, 244. / Брусовани — 93, 153, 254, 410, 254. / Богомолов Глеб — 405. / Бойцов А. — 219. / Васильев Юрий — 43, 50. / Власов Юрий — 121, 247. / Высоцкий — 10. / Вязьменский — 13. / Вечерский Михаил — 71–75, 82, 223, 245 (его собственность, были переданы для выставок и продажи, он мне лично отвечал по телефону на мои вопросы). / Галецкий Юрий — 122, 123, 143, 167, 168, 273, 318. / Гаджелло — 216, 316, 323. / Геннадиев Андрей — 158. / Гоос Владимир — 112. / Гурвич Г. Л. — 303, 306. / Даниэль Александр — 85. / Егоровский Д. В. — 184. / Ефремов Сергей — 115, 117, 118, 215. / Жарких Юрий — 65, 287. / Занин В. — 102, 103, 242. / Зверев Анатолий — 15. / Зверев Николай — 187, 194, 195, 264. / Исаков — 265. / Исачев Александр — 6, 12, 21, 39, 42, 44–49, 120, 224, 225, 226, 407. / Иоаннов — 177, 239а, 249, 289. / Иванова Юлия — 220. / Ильин А. А. — 29. / Козлов Юрий Андреевич — 91, 111, 130, 146, 147, 148, 217, 228, 230а, 268, 301, 324. / Крылов А. — 133, 164, 262, 242, 217, 262, 272, 305, 408, 133, 164, 408. / Кустанович — 22, 23, 24, 25, 26, 27. / Конаков И. — 36, 89, 127, 144, 162, 235а, 248, 261, 271, 320. / Лагускер Юлия — 238а. / Лепин А. В. — 234а. / Лисунов В. — 221. / Луфер Александр — 31, 76–81, 86, 87, 88, 139, 163, 176, 189–193, 196, 232, 307, 328, 329, 331, 339, 340, 341, 346. / Люй-Ко — 35, 150, 152. / Лесных П. — 160. / Майоров Игорь — 16–19. / Миллер К. — 83, 84, 90, 100, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 131, 132, 263, 286. / Миронов — 186, 165, 253, 353, 253, 326, 327, 353. / Митавский Б. Н. — 38, 51, 92, 95, 252, 315. / Назаров С. Л. — 230, 231а, 232а, 233а, 30, 54, 97, 128, 142, 151, 159, 171, 198–212, 236а, 269. / Н. х. — 275 — Гавань 92 г. / Н. х. — 325. / Н. х. — 342. / Николаев — 245, 246, 313. / Овчинников В. — 69. / Петровых Г. — 2. / Панаев В. — 34, 40, 41, 42, 68, 125, 154, 155, 227, 246, 256, 257, 258, 259, 274, 304, 314, 317, 330. / Позин — 292, 297. / Попов — 57, 116, 251, 302, 322. / Пушкарев А. — 140. / Рожков Владислав — 63, 124, 138, 141, 175, 233, 344, 345. / Рослов Л. — 235, 238, 239, 270. / Рухин Евгений — 18, 66. / Рубцов М. — 4. / Самородов Сергей — 178, 237а. / Сашко Л. — 59. / Сахарова А. — 218. / Светлицкая А. — 276–285, 179, 185, 276–285. / Семенов — 231. / Сидякин Б. — 5. / Сиймис Михаил — 55, 64, 222, 241, 260. / Сиймис Анна — 70. / Смирнов Игорь — 52, 60, 296, 310, 312. / Солоницын А. П. — 61, 94, 129, 134, 161, 180, 197, 250, 321. / Сухоруков В. — 7, 9, 169, 170, 290, 291, 293, 294, 295, 298, 299, 300. / Тазиев Айвар — 20, 98, 156, 255, 412, 255. / Телов Георгий — 53, 56, 90а, 135, 136, 228а, 229, 240, 236, 237, 308, 309. / Теняев — 58, 145. / Тихомирова И. — 11, 12, 157, 214. / Тиме-Блок М. Г. — 18, 19, 20. / Трулль Ксения — отличается аббревиатура: ОКТ (без «М», т. к. картины — собственность художницы, были переданы для выставок и продажи) — 22, 25, 28, 29, 32, 34, 35–43; и «Осень 1999» без номера. / Фролаков Сергей — 347, 348, 350а, 350в, 350с, 351, 352, 354, 354а, 355–360, 370, 371, 372, 372а, 373–404, 406, 409. /

Федоров Леонид — 96, 172, 173, 174, 266, 268. / Царев — 1. / Шайморданов — 311. / Шпадарук — 8. / Юрченко Т. И. — 243. / Яковлев А. — 137. /

Хочу назвать и общую численность картин, находившихся в распоряжении Г. Н. Михайлова, так как здесь возникли легенды, авторами коих был он сам. Так вот, мой список, вышеозначенным способом, был продолжен в Санкт-Петербурге, в 2012 г. Были записаны номера с 413 по 552, потом в записях был пропуск до номера 599. Затем запись продолжилась с № 600 до № 623, снова пропуск до № 639 и последняя часть записи нескольких картин с № 640 до № 752 — это общее число всех записанных картин, в Берлине и Петербурге.

Пропуск в записи составлял 63 номера. Однако на небольшой антресоли размером примерно 1 × 1,5 м, высотой около 50 см лежало несколько холстов, больших и средних и еще 15–20 картин висели слишком высоко, или были недоступны по другой причине. Они остались неучтенными.

Таким образом, общее число всех картин, находившихся в Берлине и Петербурге в 2010–2014 гг., учитывая неучтенные, составило 850–900 работ, это с очень большой натяжкой. Назвать же реальную цифру всего собрания необходимо, т. к. в своих артистических выступлениях перед доверчивой публикой Михайлов мог назвать «две или три тысячи единиц хранения», и такие же фантастические уровни стоимости картин. Когда его кто-нибудь пытался урезонить, он отвечал: «Это же вместе с графикой»... Но и графики столько не было. На стеллажах в его квартире находилось примерно 200 окантованных, под стеклом, работ. Еще в 10 больших тяжелых папках (размером с ватманский лист) хранилась графика, по 80–100 (с большим числом папку не поднять) работ разного качества.

Формально картины принадлежали или были переданы художниками для реализации и выставок Фонду, распорядителем которого назначили Г. Н. Михайлова, часть картин принадлежала лично ему. Созданный в Германии, этот Фонд несколько раз перерегистрировался, менял статус, название и учредителей. В конце концов, его ликвидировали. Картины остались во владении Г. Н. Михайлова и его родственников, которые и были последними учредителями этого Фонда. Незадолго до своей смерти Михайлов распорядился этим собранием. Он намеревался покинуть Россию и жить в Берлине. Часть коллекции он продал в Москву предпринимателю Д., список этой части сделан не мной, но он существует (115 картин). Другую часть купил другой предприниматель.

Вернусь к «неявному содержанию». Диссидентские круги «доперестроечных» времен превратили Михайлова, рикошетом, даже его картины и их авторов, в «агентов влияния» — модное выражение, сегодня потерявшее былой политический вес. Художники этого не понимали и своего разрешения на такое использование себя не давали. Они мечтали выставляться, услышать независимую критику и продавать картины, не надевая вериги зависимости. Этот

контингент мало разбирался в политике, не знал, как действовать, и бесхитростно откликался на интересные предложения.

Михайлов же понимал, на что идет и с кем договаривается. До «бульдозерной» он увлекался рок-музыкой, пластинками и подрабатывал репетиторством. Во время «газаневских» выставок 1975 года, он познакомился с художниками и пригласил их развешивать картины в своей квартире. К нему зачастили иностранные гости, и это не осталось незамеченным... Особого криминала в этом, все же, не было и арестовали его только тогда, когда он стал производить и продавать фотографии с этих же картин в больших масштабах (нелегальное кустарное производство). Западные СМИ («Свобода», «Немецкая волна» и др.) увидели здесь свой интерес и перевели внимание общественности на картины, которые на самом деле никто не собирался уничтожать: они хранились в опечатанной комнате его же квартиры как конфискат, принадлежащий государству. Все звучало впечатляюще и благородно — искусство притесняют, картины уничтожают, помогите спасти...

Вот здесь и зарыта, так сказать, собака. На фоне громких лозунгов о свободе творчества и помощи художникам, невозможно было увидеть, что на самом деле ничего не делалось для этого. Деятельность Михайлова все более принимала форму политической задачи. Сотрудничество с художниками? Да, но в тех же пределах. С лекциями на предмет «притесняют-уничтожают» Михайлов после первого «колымского» срока путешествовал по западным городам, выступая на фоне картин, которые ему позволили легально вывезти новые руководители страны. Картины придавали вес его выступлениям. Разобраться мог только аналитик, понимавший юридические последствия, например, текста Устава Фонда (организованного на Западе «для спасения картин»), который подписывали сотрудничавшие с Михайловым художники. Смысл одного из положений был таков: Фонд поможет вывезти картины за границу, но если художник захочет вернуть картины, то он должен будет делать все самостоятельно. Решать же отдать картины или выкупить по низкой цене будет Фонд. Т. е. большой груз картин, нужно лично перевезти через границу, если их вернут. Михайлов же, который постоянно пересекал границу на своей машине по делам, откажет, сказав, что он не обязан, в Уставе этого нет. Кроме того, картины хранятся там, где он бывает редко, согласовать с ним время посещения невозможно. Видимо, по этой или подобной причине художник Юрий Брусовани приходил к жене Михайлова (она была представителем Фонда), забирать свои картины с полицией, так об этом говорили...

Были недовольны и другие художники. Конфликты получили отражение в «Положениях о Фонде», где появился специальный пункт о «проблеме выхода из Фонда». Привожу цитату из этого любопытного документа:

«...некоторыми членами Фонда были поставлены под сомнение и деятельность Г. Михайлова, и реальные факты сегодняшнего дня, и даже



основные принципы, на которых был основан Фонд, результатом чего явилось возникновение проблемы, ранее не существовавшей, — проблемы выхода или вывода из Фонда.

Выход из состава Фонда. На декабрьском (1982–1986 г.) собрании членов Фонда было предложено следующее положение о выходе из состава членов Фонда:

1. Желаящий выйти из состава Фонда обязан представить Фонду письменное обоснование своего выхода из Фонда.

2. В случае задолженности Фонду произвести с ним полный расчет в форме, которая обговаривается с руководством Фонда и кооператива.

3. После произведения этих расчетов художник или коллекционер, выходящий из Фонда, получает все свои картины, находящиеся в СССР и ранее переданные в Фонд. Он также получает все картины, находящиеся за рубежом, если эти картины были вывезены не Фондом. Те же картины, которые были вывезены Фондом, могут быть либо приобретены Фондом по ценам, существовавшим при их передаче в Фонд, либо выходящему из Фонда предлагается обменять эти свои картины на картины других художников, доставляемые выходящим из Фонда на Запад. За Фондом остается право выбора того, как поступить в этих случаях.

4. Картины, подаренные Фонду, остаются собственностью Фонда. Строгое выполнение вышеперечисленных положений исключает возможность ложных толкований взаимоотношений между Фондом и его членами».

В 2001 году в Буковце (Чехия) у Михайлова был большой дом, бывшая корчма, неотапливаемая, холодная и сырая, в шкафах для продуктов жили мыши. Большой зал был завален тюками с сэконд-хэнд одеждой и чешским багетом, тем и другим Михайлов торговал. Летом того года здесь жил художник Александр Луфер, его картины я перечисляю в приведенном списке. То же касается В. Панаева, И. Конакова, М. Вечерского. Художник мог здесь жить в теплое время года, работать и потом часть картин оставить Михайлову по сходной цене. Не всех это устраивало, т. к. нужно было снова думать, как и где быть дальше. Их картины долго оставались в этих условиях, прежде чем были перевезены в Берлин.

Я вывезла тогда в Чехию много картин. Мы ехали зафрахтованным автобусом, т. к. Михайлов покупал багет на фабрике в Крумлове и вез его обратно. Когда я в городе упаковывала их, ко мне подошел художник Ю. Г. и сказал, что «может быть этого делать не нужно». Видимо, он знал больше меня, но я его не поняла. Ведь мне была обещана выставка! Несколькими картинами я значительно позднее вернула со скандалом, одна пропала или была продана (никакой компенсации я не получила). Две картины участвовали в выставке в небольшом офисе и четыре — в Русском Доме в Мюнхене.

Других выставок не было до 2010 года, когда появилось предложение участвовать в аукционе Отеля Друо в Париже. Михайлов в это время

познакомился с галеристом из Испании, Э. А. Мирзоевым, они намеревались сотрудничать, это вселяло надежду.

Я вошла в этот проект — составляла тексты о художниках для каталога и списки картин. Фотографиями занимался Сергей Фролаков. Мы пересылали в Париж нужный материал. Все делалось бесплатно, под обещание, что наши работы будут выставлены в Друо.

Тогда я и познакомилась со всей коллекцией, передержав в руках буквально все картины, которые там находились, и на все посмотрела профессиональным глазом. Было много хороших картин с общих выставок в Петербургском ЦВЗ МАНЕЖ, где «левые» художники из профессиональной среды также были представлены. Например, большая очень интересная картина Г. Петровых «Подледный лов рыбы», «Красный петух» Н. Царева, или картины Люй-Ко. Сергей Фролаков несколько раз приезжал в Берлин, работал по договоренности, он оставил множество эффектных фантастического содержания картин. Не могу не упомянуть сложные с мистическим подтекстом работы Юрия Козлова.

Среди знакомых Михайлова была искусствовед Ирина Баскина, давно выехавшая на Запад и участвовавшая в создании политического шума вокруг «приговоренных картин». Ныне известные художники первой «неофициальной» волны — Е. Рухин, В. Овчинников, Жарких, М. Шемякин, вначале выступали в защиту Михайлова, но потом все разошлись во мнениях...

Выставка в Друо не состоялась. Когда все уже было готово к вывозу в Париж, Михайлов рассорился с комиссар-призером, который вел его дело. Он хотел диктовать ему свои условия, забыв, что парижский комиссар-призер и его команда — это не те люди, на которых можно надавить, даже накричать, назначить свои цены и потребовать, чтобы Отель Друо торговал постерами.

Что это было? Испанский коллега Михайлова, художник Сергей Фролаков и я, мы потратили почти два месяца на этот проект, наши работы должны были участвовать в этом аукционе. Все отменялось. Для Михайлова не имело значения, что мы помогли ему вывезти множество работ, занимались перепиской с Друо, компьютером, составляли и пересылали сведения о художниках, фотографии и пр. Вывезли также и свои работы. Его это не беспокоило. Он остался даже в плюсе: при своих деньгах и вывезенных с нашей помощью картинах. Мы же, потратив уйму времени и сил, ничего не заработали, картины оставались у него. Я возвращалась в Петербург вместе с ним, в его машине. Ему ничего не стоило взять мои картины (которые он на этой же машине привез в Берлин), но он отказался: «Я не везу ваши картины».

Дальше больше: Михайлов последовательно рассорился со всеми, кто помогал ему тогда. Сергей Фролаков, который всегда вел себя очень ответственно, после непонятной и грубой ссоры сумел вывезти часть своих работ. Свернул их в рулон, тонкая живопись это позволяет. «Испанский

коллега» также вернул в Испанию свои картины, с ним Михайлов тоже «разошелся во мнениях». Мои картины (15 больших работ) остались в Берлине. Когда я, в 2013 году, уже по телефону, просила его отвезти эти картины в квартиру его помощника, откуда я могла бы забрать их в любое время, т. к. он жил в Берлине, Михайлов повесил трубку, я не смогла больше с ним связаться. Часть из них кто-то нелегитимно продал на аукционах в Германии уже после его смерти, я случайно это обнаружила. Между прочим, Михайлов часто на вопросы художников о продажах своих картин или выставках отвечал — или «вас не покупают», или «нас не приглашают». Так вот оказалось, что это не так. Как только другой галерист (госпожа Винницкая) организовал выставку С. Фролакова, несколько его картин сразу были проданы. Позднее он, также по приглашению, успешно выставлялся в Париже. А. Луфер ушел к другим галеристам. Я, приехав в Берлин, выставила на просушку в окно свои картины. Почти сразу пришла дама, которая хотела купить одну из них.

Вокруг собрания картин Г. Н. Михайлова было много политического шума, сам он превратился в «нового русского», его жизнь изменилась в лучшую сторону. Но что внесло это движение в общее художественное дело, ведь так много надежд было связано с чаемой тогда всеми свободой «без берегов»? Это не праздный вопрос. Художники ожидали доступности выставочной деятельности и были обмануты в этом. Ожидали, что идеологический диктат исчезнет, но он не исчез — идеологов заменили кураторы. Между тем, скрытое дотолем творчество являло собой интересное зрелище, своего рода «самиздат».

Помещение на Литейном проспекте, было предоставлено Фонду Собчаком, в нем Михайлов выставлял всех, кто об этом просил. Эти «неуправляемые» выставки выполняли для Фонда две важные функции: увеличивали само собрание (художники, как водится, за выставку расплачивались картинами), и обеспечивали ежегодную отчетность о деятельности, что немаловажно. Поэтому буклеты обязательно делались и тщательно подшивались в особой папке. Тонкость состояла в том, что картины официально не продавались, т. к. вести коммерческую деятельность Фонд не имел права, при его создании об этом как-то забыли. Если же находился покупатель, то он рассчитывался с художником, однако половина суммы шла Михайлову. Т. е. успешность художника нигде не фиксировалась, никаких публикаций, продаются ли его картины и по каким ценам. Торговля багетом, которая осуществлялась тут же, не была юридически связана с Фондом, она была зарегистрирована на другого человека, но под названием «Галерея Михайлова».

Такие детали показывают, как небывалый шум в пользу художников, ни к чему не привел. Художники своими картинами обеспечили рекламу идеям политической оппозиции. Михайлов же после развала страны оказался не у дел, коллекция стала грузом, он не знал, что с ней делать. Меж-

ду тем, в начале перестройки его имя было широко известно на Западе. В интервью французским СМИ он азартно поддерживал Горбачёва, о нем знал Миттеран. Нобелевские лауреаты, писатели и другие известные лица, поверив в «приговоренные к уничтожению картины», поставили свои подписи в его защиту. Они и спасли его от второго срока — за подмену конфиската, хранившегося в той самой опечатанной комнате...

В какой-то момент, ознакомившись с этой историей, я его спросила, почему при такой громкой известности, причем, связанной с картинами, у него до сих пор нет в Париже галереи? Успех был бы обеспечен, раскручивать бы не пришлось. Реально создалась ситуация — заняться, наконец, художниками и картинами «без помех», и где — в Париже! Михайлов ушел от ответа...

Остается вопросом, до какой степени он и вся политическая оппозиция сознательно и исключительно в своих интересах, использовали художников. Были же вначале выставки в других городах, не только в Москве и Петербурге. Но после скандала с парижским аукционом Отеля Друо и открытым присвоением картин, (например, моих), какой вырисовывается ответ на данный вопрос?

К сожалению, эта коллекция будет расформирована и пропадет (вероятно, это уже произошло). Она имела значение только в целом, как сумма некоего смысла и исторический прецедент, преимущественно ленинградский. Как ленинградская блокада. Хаотичность собрания оказалась плюсом, создав поле для размышлений, и оно не для рафинированных искусствоведческих теорий. И дело даже не в качестве самих картин или его отсутствии. Художники вот так, умело и не очень, ответили на то, что происходило вокруг. И это был ответ, не выпрямленный в коллективную линию. В нем было свое содержание.

#### Источники

1. <https://arch2.iofe.center/person/26123> — Сайт с публикацией статей из советских газет (дата обращения 1–4 января 2023 г.).
2. Архив Г. Н. Михайлова (ксерокопии) — судебные решения, официальная оценка и список конфискованных картин, документы о Фонде.
3. Французские газеты (перевод с фр. заголовки и подзаголовки): Лион Либерасьон, 14 марта 1987. Диссиденты: советский коллекционер неконформистской живописи вывез контейнер с несколькими сотнями картин, рисунков, эскизов.
4. Лион Либерасьон, понедельник 16 марта 1987. Актуальная хроника: Михайлов, Лионек, помогающий Горбачеву.
5. Лион Фигаро, четверг 17 марта 1988. Лионское Общество, беспокойство: по возвращении из СССР, где он вел процесс против КГБ, «диссидент» Георгий Михайлов рассказывает о своих приключениях. Странный господин Михайлов — разговор записан Филиппом Бордо и Мари-Франс Ремон.
6. Новое русское слово (США), 3 ноября 1990. Михаил Горчаков — Одиссея Георгия Михайлова.



#### IV

Алевтина Черняк  
Александр Макейчик\*

### ОБРАЗ СУЩНОСТИ И НАГЛЯДНОСТИ: К АНАЛИЗУ ЭСТЕТИКИ П. Н. ФИЛОНОВА

В последнее время фактом отечественной культуры вновь стало имя и творчество Павла Николаевича Филонова. Большой интерес вызывает оригинальность живописной манеры и эстетических взглядов художника, изложенных им, например, в статье «Канон и закон», в письмах Вере Шолпо, в собственных пояснениях к предполагавшейся выставке в 30-е годы<sup>1</sup>. На волне возрождения внимания к авангардному искусству появился ряд публикаций о художнике, обозначилось стремление систематизировать некоторые его положения художественной теории, которые стали основой аналитического искусства<sup>2</sup>.

В данной статье попытаемся рассмотреть эстетику П. Н. Филонова с позиций философии. На наш взгляд, здесь могут быть плодотворными в методологическом отношении категории сущности и явления, а также философское обоснование возможности выражения сущности наглядными художественными средствами.

Под наглядностью в общем смысле понимается доступность чувственному восприятию. Данным свойством обладает не все существующее, кроме наглядных имеются и ненаглядные явления бытия. Последние можно разделить на относительно наглядные (недоступные восприятию в определенных условиях и становящиеся наглядными в других) и абсолютно ненаглядные, т. е. такие, которые в своем чистом онтологическом виде, как таковые принципиально не наглядные. Правда, они могут превращаться в наглядное не только при их преобразовании, превращении в что-то наглядное, но очевидно, что это воплощение всегда имеет некоторые границы. К абсолютно ненаглядному относится, например, идеальное (сознание человека), которое для того, чтобы его могли воспринимать другие люди, должно объективироваться в звуки, письмо, предметы. Такой же, самой по себе ненаглядной, является и сущность.

Известно, что любая вещь (фрагмент бытия) обладает своими сущностью и явлениями. Сущность представляет собой основное содержание

вещи, т. е. совокупность ее внутренних и главных характеристик. Явление существует в виде внешнего обнаружения сущности, проявления ее во внешних формах бытия вещи. Сущность и явления не тождественны в разных аспектах. Сущность глубже, явление разнообразнее, красочнее, но поверхностно. Сущность определяет явление, последнее выражает, содержит в себе сущность, но незначительно и опосредованно, реализуя ее в каком-либо конкретном воплощении. Поэтому знание данного явления, в том числе художественное познание, необходимо для постижения сущности, но не исчерпывает ее. С другой стороны, если бы явление содержало сущность, то ни наука, ни изобразительное искусство по поводу сущности были бы невозможны. Явление предметно, чувственно наглядно. Сущность в чистом виде абстрактна, органам чувств не доступна и не наглядна. Точнее говоря, чувственные образы способны воспроизводить сущность, но опосредованно и лишь в той мере, в какой она выражается в явлении, принимая тот или иной чувственно наглядный вид. Поэтому сущность, как таковая, познается мышлением, причем в объективно-истинной мере не всяким мышлением (например, не обыденным, не эмпирическим), а теоретическим, ибо знать сущность означает, в частности, объяснить вещь, т. е. раскрыть ее основные связи, причины, функции, противоречия, закономерности функционирования и развития и т. д.

В художественной практике изображение сущности возможно посредством явления и только явления, т. е. предметности. Сущность как таковая, сущность в чистом виде, сущность в отрыве от явления не может быть изображима. Если художник стремится к наглядному воспроизведению сущности чего-либо, отказываясь от предметности и всякого сходства с ней, посредством «беспредметных» точек, линий, цветовых пятен и т. п., то в этом случае он изображает не сущность, а явление чувственно-наглядных точек, цветовых пятен и т. п. Но если тот же художник в тех же целях воспроизводит явление, предмет буквально, наивно-реалистически, то в этом случае он изображает не сущность, а только явление и создает не образ, а оптически правильный снимок, лишенный художественного значения. Следовательно, изображение сущности (если ставится именно эта задача) в изобразительном искусстве выглядит очень сложной, противоречивой и величественной проблемой. Она является более сложной в сравнении, например, с этюдно-импрессионистской практикой, коль скоро не может состояться в чистом воспроизведении эмпирически существующих аналогов в силу их не наглядности. Эта цель достигается художником посредством изображения изменяемых явлений и мышления. Явление может быть изменено в размере, в пропорциях, цвете, структуре, ракурсе и т. п. Изменение явления, однако, имеет отражательно-образные границы, какими являются предметность и сходство с отражаемым объектом (явлением-сущностью). При этом следует иметь в виду, что сходство любого образа, в том числе и художественного, с отражаемым предметом является таким же сложным и противоречивым, как и сам предмет, несущее

к тому же отпечаток особенностей субъекта, так как образ всегда оказывается результатом взаимодействия объекта с субъектом и определяется ими. Обыденное, наивно-реалистическое сознание часто понимает сходство как оптическую, механическую копию. Но такая трактовка сходства образа с объектом была бы справедливой только в том случае, если бы все свойства бытия состояли из оптических и механических, а это действительности не соответствует, она обладает бесконечным многообразием свойств, в том числе эстетических. В искусстве требование оптического соответствия образа объекту (за исключением тех ситуаций, где требуется именно точное сходство) является столь же тупиковым и бесплодным, как и отказ от всякого сходства вообще.

Что касается домысливания, мышления, то оно вводится в изображение сущности и в воспринимающую деятельность зрителя различными средствами. Прежде всего самым изображающимся явлением. Последнее, как мы помним, есть выражение сущности и поэтому несет ту или иную смысловую, умопостигаемую нагрузку. Эту же функцию выполняет весь комплекс живописных средств, употребляемых художником. Последний творит в конкретно-исторической социокультурной художественной среде, вырабатывающей определенные более-менее устойчивые значения живописных приемов — техники, цвета, сюжета, рисунка, перспективы, объектов изображения и т. д. Эти значения закрепляются за соответствующими средствами, различными направлениями и школами искусства, становящейся более-менее неизменными даже при их преобразовании, передают им присущий смысл, порой вопреки желанию художника, хотя, конечно, живописец может придавать имеющимся средствами иной смысл и создавать новые.

Таковы некоторые исходные методологические соображения к анализу творчества П. Н. Филонова. В его эстетике и живописной практике можно достаточно уверенно выделить несколько определяющих принципов, органично и последовательно взаимосвязанных, образующих весьма стройную систему и организующих различные компоненты творчества.

В этой системе главной живописной целью провозглашается изображение сущности мира, его различных элементов и состояний. «Мастера аналитического искусства, — писал П. Н. Филонов, — воспринимают любое явление мира в его внутренней значимости»<sup>3</sup>. Сущность или «внутренняя значимость» вещей более важна для художественного понимания их, определяет внешнюю, лицевую сторону их и поэтому именно она должна быть главным объектом отражения. Конкретизируя эту мысль, художник говорит, что «интересен не только циферблат, а механизм и ход часов. В предмете внутренние данные определяют и лицевую, поверхностную его значимость с формами и цветом... Не так интересны сапоги, пиджак или лицо человека, как интересно явление мышления с его процессами в голове этого человека или то, как бьет кровь в его шее через щитовидную железу и притом таким порядком, что этот человек неизбежно будет либо умным, либо идиотом».

Но сущность недоступна чувственным образам в полной мере. Это понимает автор и приходят к выводу, что для реализации указанной цели художник должен стать на позиции «исследователя и изобретателя», на позиции аналитика. Художники обычно довольствуются видящим глазом, который мало пригоден для воспроизведения сущности и должен быть доволен знающим глазом. «Всякий видит под известным углом зрения, с одной стороны и до известной степени, либо спину, либо лицо объекта, всегда часть того, на что смотрит — дальше этого не берет самый зоркий видящий глаз, но знающий глаз исследователя, изобретателя — мастера аналитического искусства стремится к исчерпывающему видению, поскольку это возможно для человека; он смотрит своим анализом и мозгом и им видит там, где вообще не берет глаз художника. Так, например, можно видя только ствол, ветви, листья и цветы, допустим, яблони, в то же время знать, или анализируя, стремиться узнать, как берут и поглощают усики корней соки почвы, как эти соки бегут по клеточкам древесины вверх, как они распределяются в постоянной реакции на свет и тепло, перерабатываются и превращаются в атомистическую структуру ствола и ветвей, в зеленые листья, в белые и красные цветы, в зелено-желто-красные яблоки и в грубую кору дерева. Именно это должно интересовать мастера, а не внешность яблони».

Таким образом, Павел Филонов вводит в живопись качественно новое содержание, потребовавшее и, соответственно, новую форму — «мастера аналитического искусства в своих работах действуют содержанием, еще не вводившимся в оборот в области мирового искусства, например: биологические, физиологические, химические и т. д. явления и процессы органического и неорганического мира, их возникновение, претворение, преобразование, связь, взаимозависимость, реакции и излучение, распадение, динамика и биодинамика, атомистическая и внутриатомная связь, звук, речь, рост и т. д. при особом, по отношению к господствующим до сих пор в мировом искусстве и в его идеологии, методе мышления, при особом понятии содержания и сюжета и их реализации в картине, так же при особом действии временными данными, пространством, перспективой, точками зрения, видовой и внутренне значимостью картины».

Творчество художника показывает, насколько верно категорическое утверждение Павла Николаевича об абсолютной новизне провозглашенных и реализованных им целей, содержания и формы изобразительного искусства. Но, пожалуй, бесспорно, что до него не существовало в мировом искусстве столь концентрированного стремления к изображению сущности вещей и столь резкого ограничения содержания живописи только данной задачей. Последнее нередко является своеобразной приметой подлинности художественных школ и признаком оригинальности того нового течения в живописи, начало которому положило творчество П. Филонова.



При этом творчество художника отличается исторической правдой. Его произведениям чужды как псевдореволюционная экзальтация, так и идеализация. Историческая правда воплощается в его работах в единстве элементов романтики и конкретно-исторической точности. Показательной в этом отношении является картина «Крестьянская семья». Ее герои не приукрашены, не «облагорожены», им свойственна явная, хотя и трудно выразимая, простоватая естественность, какая-то неуклюжесть. Изображение ребенка не сусально умилительно, все фигуры содержат художественно точно переданные черты людей определенного социального слоя в конкретно-исторический период. Но это только одна сторона, причем не главная. Герои картины обладают земной интеллигентностью, грациозностью, бережным отношением друг к другу. Особенно выразительно движение рук отца, подхватывающего ребенка как самую большую драгоценность — он таким и является, этот символ любви, надежды будущего.

Но должен ли художник заниматься только постижением сущности, но не внешности (= явления). Явление, хотя и определяется сущностью, но суверенно и представляет значительный интерес во многих отношениях, в том числе и для изобразительного искусства. Указанное требование полностью не выполнимо даже в самой аналитической живописи, тем более в других направлениях прошлого и настоящего. Отдавая должное аналитической живописи и «знающему глазу», мы в равной степени восхищаемся, например, «видящему глазу» К. Моне, достижениям импрессионизма, фовизма и многого другого, без чего наши представления о прекрасном были бы обеднены. Более того, для изобразительного искусства, с его обязательной наглядностью, явление может рассматриваться как условие существования его.

В эстетических представлениях Павла Филонова заметно некоторое (частное, но все же) отождествление существенного и внутреннего, что неправомерно, так как внутреннее не обязательно существенное и по другим причинам. Если воспользоваться примером художника, то можно сказать, что часовой механизм не является сущностью часов, последняя представляет собой принцип, или совокупность их, внешним выражением которых выступают и часовой механизм, и циферблат. Поэтому изображение, например, часового механизма есть изображение не сущности, а явления. Недостаточное различие существенного и внутреннего заметно в некоторых работах мастера. Этот вывод подтверждается и практикой других течений (экспрессионизма, сюрреализма и др.). Выше уже отмечалось, что изображение сущности — сточки зрения конкретной сущности и явления — предполагает предметность в ее художественно-образном воплощении на основе принципов данной школы. Думается, что главные успехи творчества Павла Николаевича Филатова, составившие важную веху в живописи, были достигнуты именно на этом пути.

Значение творчества П. Н. Филонова заключается, прежде всего, в провозглашении и создании нового направления в мировом изобразительном ис-

кустве — аналитической живописи, главной особенностью которого является стремление к художественному выражению сущности. Тем самым живописец и его ученики действительно обогатили искусство новым содержанием, а также поисками новых изобразительных средств, причем вряд ли можно считать деятельность художников в данном направлении исчерпанной.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Филонов П. Н. Краткое пояснение к выставочным работам // Павел Николаевич Филонов. Живопись, графика. Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки. — Л., 1988.

<sup>2</sup> Соколов М. Н. Павел Филонов. 1893–1941. — М., 2008; Ершов Г. Художник мирового расцвета. Павел Филонов. — СПб., 2015; Павел Филонов и его школа. — СПб., 2019; Шоричева А. Павел Николаевич Филонов. Живопись в моей голове. — М., 2021 и др.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты по указанному сочинению П. Н. Филонова. Краткое пояснение к выставочным работам.

\* Александр Макейчик — кандидат философских наук, доцент.



## ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И МОНА ЛИЗА: ПРОСТРАНСТВО ТОЧКИ

У древних римлян существовал Бог всякого начала, прошлого и будущего, а также дверей, входов и выходов — Двуликий Янус.

Леонардо да Винчи (1452–1519) много размышлял о том, что есть граница соприкосновения физических тел.

В XV веке существовало понимание в различии физической точки, которая является физической величиной, и математической точки, которая не есть физическая величина. Леонардо считал, что, между соприкасающимися телами нет физического пространства, граница одного тела является началом другого соприкасающегося тела, граница между телами есть «ничто». (Смотри ниже: Высказывания Леонардо о границе)

Ставился ли подобный вопрос учеными до Леонардо или его современниками?

Мы думаем, что приведенные и подобные им записи Леонардо о границе прямо связаны с работами Аристотеля, а именно с «Физикой», Книгой четвертой (Δ), где рассматривается вопрос о том, что есть место нахождения физических тел. Отечественный переводчик и комментатор рукописей художника В. П. Зубов писал: «Уже давно справедливо было указано, что дошедшие до нас заметки Леонардо — не только плод самостоятельных изысканий художника и ученого, но и след разнообразных его чтений»<sup>2</sup>.

Труды Аристотеля были доступны флорентинцам, современникам художника. После захвата Константинополя турками в 1453 году в Италию приехал знаток Аристотеля, греческий ученый Иоаннес Аргиропулос. С 1456 по 1471 он читал лекции во Флорентинском университете и переводил на латынь «Этику», «Физику», «Метафизику», «Аналитику» и другие сочинения философа. Учениками и поклонниками Аргиропулоса были М. Фичино, К. Ландино, А. Полициано, учился у него и Лоренцо Медичи<sup>3</sup>. Упоминание об Аргиропулосе встречается в записях Леонардо. И в тоже время мы не знаем, какого качества перевод «Физики» имелся в распоряжении современников Леонардо.

Хотя художник не владел латынью, его знакомство с идеями, изложенными в «Физике», вполне возможно. Судя по записям Леонардо, его привлекали многие положения Аристотеля, которые он проверял опытным путем. Вероятно, также, что Леонардо был свидетелем или участником обсуждений вопроса о границе, инициированного работой Аристотеля. Убедиться в этом можно, сопоставив тексты. (Смотри ниже: Высказывания Аристотеля о границе)

Сравнив высказываний двух ученых о границе между физическими телами, мы видим, что Аристотель, понимая, что «границы принадлежат только тому, чьими границами они являются», и что между объемлющим

и объемлемым телом не существует «протяжения», пребывающего физически «в самом себе», не дает ответа, что же тогда существует между соприкасающимися границами тел. Леонардо, напротив, ответ дает: «ничто», то что взаимно является началом объемлемого и объемлющего тела. Граница неделима, и подобно математической точке не есть величина; в то же время она находится в физическом мире, являясь его началом, а не частью. Итак, граница заключает в себе «разные начала» физического мира и имеет нефизическую природу. Для Леонардо именно в границе сходятся физический и нефизический миры.

Для изображения границ в живописной практике вместо четких линий он предложил прием *sfumato* или «дымки». Однако вывод был сделан не только из наблюдения за восприятием тел в световоздушной среде, а явился также итогом научного рассуждения. Ведь мыслительная деятельность Леонардо была неотделима от его художественной практики и наоборот.

### Высказывания Леонардо да Винчи о границе

Точка есть особое образование — «она неделима». Линия же делима только в длину, границы этого деления — две точки (С. А., 132 b)<sup>4</sup>.

«Точка не есть часть линии» (Tr., 35)<sup>5</sup>.

«<...> граница вещи есть поверхность, которая не есть часть тела, облеченного этой поверхностью, и не есть часть воздуха, окружающего это тело, а есть то среднее, что находится между воздухом и телом <...>» (G., 37)<sup>6</sup>.

«Если границы тел не являются их частями, а началом других тел, с ними соприкасающихся, то, и наоборот, первое тело оказывается границей второго без всякого посредствующего звена; следовательно, такая граница, не будучи частью какого-либо предмета, не занимает никакого пространства.

<...> Границы тел не являются частью этих тел.

«Ничто» — то, что не причастно никакой вещи. Следовательно, поскольку границы тел не являются какой-либо их частью, а взаимно являются началом того и другого тела, эти границы ничто, и поэтому поверхность ничто.

Воздух соединен с водою и граница его — общая с водою, так что их можно назвать непрерывной величиной, поскольку они примыкают друг к другу, и вместе с тем величиной дискретной, так как они имеют две разные природы.

«Две вещи, соприкасающиеся друг с другом, будут иметь одну единственную границу, которая не есть часть вещей, находящихся в соприкосновении» (В. М., 130)<sup>7</sup>.

«...физическая точка есть величина непрерывная, а все непрерывное делимо до бесконечности, а точка математическая неделима, потому что не есть величина (В. М., 131)<sup>8</sup>.

Во времени «ничто» находится в прошлом и будущем и ничего не имеет от настоящего...» (В. М., 131)<sup>9</sup>.

«"Ничто" не имеет середины и границы его ничто. <...> "ничто" мыслится не занимающим места; следовательно, "ничто" и "пустота" не одно и то же, поскольку пустота делима до бесконечности, а "ничто" не делится, — ведь не существует вещи, которая могла бы оказаться меньше, чем "ничто"...» (С. А., 289 об. В)<sup>10</sup>.

### Высказывания Аристотеля о границе

«...форма кажется [местом] вследствие того, что она объемлет, так как края объемлющего и объемлемого совпадают. Те и другие представляют собой границы, однако [границы] не одного и того же, но форма — предмета, а место — объемлющего тела»<sup>11</sup>. Философ считал, что между объемлющим и объемлемым телом не существует «протяжения», пребывающего физически «в самом себе»<sup>12</sup>.

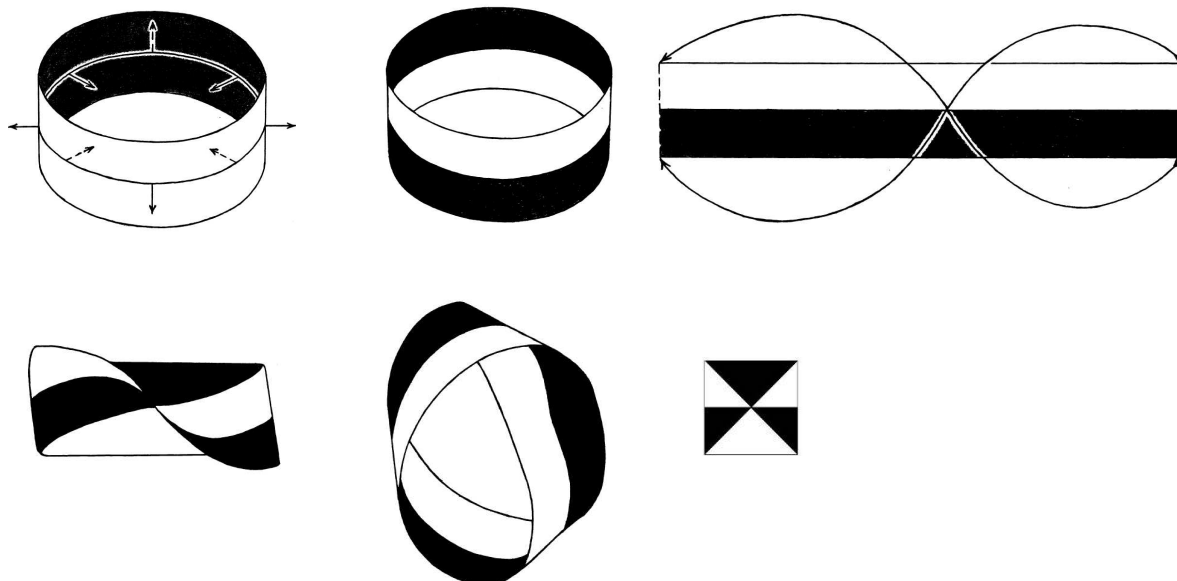
Аристотель полагал, что одной точкой на линии нельзя пользоваться как двумя, поэтому одна точка не является одновременно концом одного отрезка и началом другого, «точки не делят линию». Поэтому «... "теперь", очевидно, не есть частица времени и не делит движение, так же как точки не делят линию <...> "теперь" есть граница, оно не есть время <...> границы принадлежат только тому, чьими границами они являются»<sup>13</sup>. «... "теперь" служит началом и концом не одного и того же, иначе в одном и том же сразу окажутся две противоположности»<sup>14</sup>.

### Изобразим точку, которую описал Леонардо



Мы считаем, что Леонардо впервые описал точку, принадлежащую поверхности, которая в современной математике известна как лист (лента) Мёбиуса.

Лист Мёбиуса строится следующим образом.



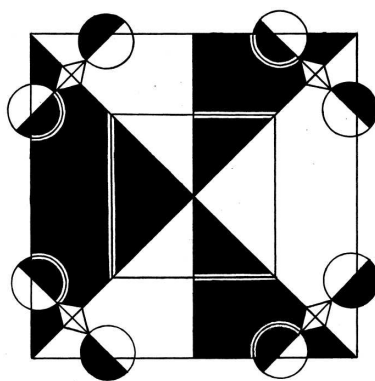
Рассматриваемая фигура является односторонней поверхностью и принадлежит двумерному неевклидову пространству. Различают два типа поверхностей «по способу их расположения в объемлющем пространстве»: двусторонние поверхности (например, цилиндр) и односторонние (например, лист Мёбиуса). Односторонность и двусторонность не являются внутренними свойствами поверхности, а являются характеристиками объемлющего пространства. Так как любая математическая поверхность — это множество математических точек, она не имеет физической толщины. То есть, речь идет о математической поверхности, рассматриваемой вместе с прилегающей частью пространства.

Обнесем вокруг двусторонней поверхности нормальный вектор, при возвращении в исходную точку он совпадет сам с собой. Таким образом, объемлющее пространство делится двусторонней поверхностью на внутреннее и внешнее. Нормальные векторы так же принадлежат один внешнему, а другой внутреннему объемлющим пространствам. Эти векторы не зависят друг от друга и не связаны между собой. Повторим это действие на односторонней поверхности, нормаль при возвращении в исходную точку будет противоположенной, так как через точку можно пройти только один раз.

Но особо отметим тот факт, что, не смотря на то, что мы имеем дело с математической поверхностью, при преобразовании цилиндра в лист Мёбиуса, мы объединяем внутреннее и внешнее пространство, поэтому в точке, назовем ее *противонаправленной точкой*, которая и задает лист Мёбиуса, нормаль оказывается противоположенной, но качественно другой, а именно единой (соединенной), принадлежащей и к внутреннему, и к внешнему пространству. Пространство, в свою очередь становится двойным, объединившим внутреннее и внешнее пространство в одно. Поэтому, чтобы нормаль пришла в себя ей необходимо обойти поверхность еще раз.

Из этого можно сделать вывод, при превращении двусторонней поверхности в одностороннюю, изменяются свойства объемлющего пространства, а также нормального вектора, который принадлежит именно этому пространству. Это пространство удваивается внутри себя. Нормаль внутреннего и внешнего объемлющих пространств становится единой и противоположенной в самой себе. Противоположности в этом пространстве перестают существовать как таковые, они становятся единым целым. Граница становится *внутренней границей*. Собственно, *противонаправленная точка*, принадлежащая *внутренней границе*, организует объемлющее пространство односторонней поверхности. Такая точка, так же, как и внутренняя граница, объединяет в себе противоположности.

Мы считаем, что зеркало и лист Мёбиуса — это одно и то же.



Так работают «зеркальные точки», самые маленькие частицы, из которых состоит зеркальная поверхность. Одна «зеркальная точка» (плоского зеркала) отражает пространство, находящееся перед ней в угловом развороте  $180^\circ$ , точно также как зеркальная поверхность любого другого размера.

### Вопросы вместо выводов

В практике художника прием *sfumato* впервые явно применен в портрете Моны Лизы (1503 или 1505). В известных женских портретах кисти Леонардо линии достаточно четкие. Все они были написаны до портрета Моны Лизы. Кто изображен на этом портрете до сих пор не вполне ясно. Был ли этот или другой портрет с ним во Франции и дописывался вплоть до его смерти тоже не ясно.

Может ли быть так, что портрет Моны Лизы является неким сложным образом, принадлежащим не реальному миру, а сознанию? А художественный прием размытой границы — *sfumato*, объединяющий «разные природы», он применил намеренно, чтобы дать нам понять, что это изображение мыслимого (или мыслительного) образа, а не реального мира? Ведь все, о чем Леонардо думал, он записывал, кстати, зеркально. Один из исследователей творчества художника, А. Л. Волынский, писал (1909) о портрете Моны Лизы: «...странная вещь: сколько раз я не всматривался в нее, мне казалось, что передо мною не изображение живого человека, а условный символ весьма сложной идеи <...> целые миры идей»<sup>15</sup>.

Не есть ли *противонаправленная точка*, *внутренняя граница* и соответствующее им пространство априорное условие, формирующее опыт представления, опыт мысли о предмете, опыт мышления вообще?

В заключение, приведем высказывание известного искусствоведа Н. М. Тарабукина. В 1920-х годах, размышляя о возникновении портретного жанра или «первопортрета», он отмечал, что для его рождения было необходимо сознание совершенно определенного качества. «Человек на этой стадии сознания не ограничивается противопоставлением "я" — субъекта "миру" — объекту. Человек включает теперь в себя мир. Сознание становится источником всякого познания. Противопоставление "я" — "миру" превзойдено. Чело-

век выключает себя из числа слагаемых, сумма которых составляла раньше в его представлении "мир", где он находился в числе качественно равнозначных величин, различествующих лишь количественно. Теперь человек ставит себя на место некоего "знака степени" или "интеграла". Только на этой стадии начинается подлинное философское отношение к миру. Только при наличии такого самосознания возможен переход от наивного реализма к метафизике — этой неизбежной основе всякой философии»<sup>16</sup>. Одним из первых величайших достижений портретного жанра была «Мона Лиза» Леонардо да Винчи. «Первый портрет оказался автопортретом»<sup>17</sup>.

1989. 2006. 2022.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> До 1995 года носила фамилию Барыкина, с 1995 до 2021 года – фамилию Романова, с 2021 года носит фамилию Плотно.

<sup>2</sup> *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи и его научное наследие. — *Леонардо да Винчи. Избранные естественнонаучные произведения.* — М., 1955. — С. 925.

<sup>3</sup> Цит по: *Николл Ч.* Леонардо да Винчи. Полёт разума. — М., 2006. — С. 197–198.

<sup>4</sup> *Леонардо да Винчи. Избранные естественнонаучные произведения.* — М., 1955. — С. 78.

<sup>5</sup> Там же. С. 79.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же. С. 79–80.

<sup>8</sup> Там же. С. 80.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же. С. 81.

<sup>11</sup> *Аристотель.* Физика (Перевод В. П. Карпова). IV. 4. 211 b 10.

<sup>12</sup> Там же. IV. 4. 211 b 15, 20.

<sup>13</sup> Там же. IV. 11. 220 a.

<sup>14</sup> Там же. IV. 13. 222 b, 5.

<sup>15</sup> *Волынский А. Л.* Леонардо да Винчи. — Киев, 1909. — С. 125.

<sup>16</sup> *Тарабукин Н. М.* Портрет, как проблема стиля. — *Искусства портрета. Сб. статей под ред. А. Г. Габричевского.* — М., 1928. — С. 175.

<sup>17</sup> Там же.

Варианты статьи опубликованы:

1. *Светлана Романова.* Реальность искусства: Творчество Светланы Романовой. // *Петербургские искусствоведческие тетради АИС.* — Вып. 8. — СПб., 2007. — С. 288–293.

2. *Романова С. И.* Двуликий Леонардо: Из опыта интерпретации ренессансного портрета. // *Культура и история. Материалы межвузовских научных конференций «Культура и история» (2004–2007).* / Под ред. Ю. К. Руденко, А. А. Шелаевой, В. В. Горячих, М. А. Шибяева. (Санкт-Петербургский государственный университет, Исторический факультет, Кафедра истории западноевропейской и русской культуры). — СПб., 2009. — 454 с. — С. 59–71.

3. *Романова С. И.* Двуликий Леонардо: Из опыта интерпретации ренессансного портрета. // *Выставка произведений Светланы Романовой. Интерпретации: живопись, графика, тексты.* 14 января – 01 февраля 2009. (Московский музей современного искусства. Каталог.) — М.: АртПринтС, 2009. — С. 9–15.



## СЕМАНТИКА ФИТОМОРФИЗМА К 120-летию со дня смерти художника Отто Эккмана

Когда в СССР в 1973–1975 годах вышло собрание сочинений В. Брюсова в переплетах сиреневого цвета, еще живы были представители старшего поколения, узнавшие любимый цвет своей юности. И для них выход в свет этого красивого издания был настоящим подарком.

Сиреневый цвет всегда вызывает цветочные ассоциации. Рубеж XIX и XX веков был эпохой цветочных орнаментов. Книжки, афиши и ювелирные изделия обильно украшали причудливые стебли и лепестки. Воцарился фитоморфизм — система стилистических средств живописи и графики, ориентированная на изображение цветка и передачу определенного спектра смыслов через ботаническую символику. Что дало человечеству это интересное направление в искусстве?

В искусстве модерна такая значительная роль уделена цветам, что создан даже специальный термин — фитоморфизм. Он применяется к таким видам построения композиции, в которых контуры цветка, формы стеблей и листьев играют значительную роль. Красные маки, которые символизировали призрачность перехода от жизни к смерти, украшали переплеты и развороты декадентских литературных журналов.

А в архитектуре появились фитоморфные колонны и оконные рамы. И когда французский архитектор Эктор Гимар (1867–1942) выполнил входы в парижскую подземку в виде стеблей и листьев из металла, любителям изящного стало ясно, что и в зодчестве наступили радикальные изменения. Под влиянием новшеств Гимара части зданий и книжные орнаменты, имитирующие стебли, стали называть произведениями *органоморфного искусства*, хотя потом появилось более удобное для произнесения словосочетание: *флоральное (цветочное) искусство*.

В эпоху декаданса поэты и художники верили, что цветы обладают памятью. Великий бельгийский символист Морис Метерлинк написал трактат «Разум цветов», в котором изобразил растения как существа, способные думать. Философы вступали в своеобразный диалог с расположенными в комнате растениями, так как десятки предметов быта украшались резными и литыми лепестками, бутонами и стеблями. Огромную популярность получил датский фарфор, представленный вазочками и чашками с цветочным орнаментом.

Художники модерна жили в индустриальную эпоху, но не торопились рисовать турбины и нефтяные скважины. Они вдохновлялись растительным миром. Причудливые цветочные орнаменты украшали мебель, предметы домашнего обихода, книжки, театральные программы и афиши и многое другое. Появился такой декоративный предмет как стеклянный цветок в стакане. Существовала даже фитоморфная мебель, например, шкафы и буфеты,

створки которых имитировали гибкие стебли ландышей, а вставки из цветного стекла имели форму кленовых листьев.

Едва ли не главенствующую роль в гербарии модерна играли ирисы. Выдающийся немецкий художник Отто Эккман (1865–1902) в 1900 году создал изящную композицию с изображением двух цветков ириса, которая стала настоящим символом модерна. Это изображение предназначалось для обложки изысканного журнала «Пан», а сегодня оно хранится в Музее Виктории и Альберта в Англии. Рисунок ирисов приобрел просто сказочную популярность, в нем видели своего рода матрицу декоративно-прикладного искусства начала XX века.

Эккман создал особый шрифт, буквы которого были похожи на цветы, колеблемые ветром. Этот шрифт и сегодня часто используется для оформления книг и создания шрифтовых композиций для титров фильмов об эпохе модерна (можно вспомнить советско-венгерский фильм о творчестве композитора Имре Кальмана или польско-чехословацкий фильм «Отель "Пацифик"»). Буквы, напоминающие извивающиеся стебли, пленяли читателей и зрителей, погружали их в атмосферу начала XX века.

Художник скончался от туберкулеза относительно молодым: ему было 37 лет. Его оплакивали многочисленные поклонники и поклонницы. Он открыл для сотен любителей искусства особую трагическую прелесть и хрупкость цветов. Его именем назван не только созданный им шрифт, но и улица в Гамбурге.

В похожем стиле работал швейцарский художник Эжен Грассе (1845–1917). Он создал рисованный календарь «Времена года» со сквозным образом прекрасной дачницы, которая приезжает полюбоваться на свой сад зимой, когда кусты и деревья под снегом, а от цветов остались одни высохшие стебли. И это очень трогательно: хозяйка скучает по своим цветам, и художник блестяще передал этот спектр эмоций.

Зато листы этого же календаря, посвященные летним месяцам, знакомили любителей прекрасного с гладиолусами, лилиями и другими цветами. Грассе пользуется яркой, но не броской цветовой гаммой и стремится передать разнообразие растительного мира. Это ему блестяще удается.

Художник умер более ста лет назад, да и календари стали другими, но созданные им цветы так прекрасны, что вышеупомянутый цикл в виде миниатюрных и настенных календарей переиздается сегодня в Европе огромными тиражами.

Младший современник Грассе Альфонс Муха (1860–1939) любил изображать венки из цветов, и многие его героини украшены причудливыми цветочными венками. Поражает мастерство Мухи в изображении цветов и листьев, он активно увязывает совершенство человеческого тела и красоту природных форм. Нередко цветы и пышная листва деревьев прикрывают наготу созданных Мухой персонажей. Более того, талантливый мастер графики активно увязывает образ лирической героини с очертаниями цветов

и деревьев. В этом отношении Муха сходен не только с Э. Грассе, но и с известной французской художницей Элизабет Сонрель, которая также широко использовала формулу «Женщина плюс цветок».

Мы начали эту статью с упоминания о сиреневом цвете. Сирень символизировала приход весны и полнокровное цветение. Художникам нравилось обыгрывать купы сирени и создавать орнаментальные композиции на основе этого цветка. Сиреневый цвет играл в эстетике стиля модерн большую роль.

В начале XX века часто устраивались детские праздники, на которые надо было прийти в «цветочном» костюме. Портнихам заказывали рюши и воротники в виде лепестков. Эти балы были очень популярны. Платья сиреневого цвета смотрелись особенно красиво.

Мистическую роль сирени часто подчеркивал в своих произведениях выдающийся художник-символист Михаил Врубель (1856–1911). Он писал сирень большими энергичными мазками. Кусты сирени для Врубеля были не просто растениями, а волшебным царством, в котором жили сказочные принцессы. Фантазии художника не было границ.

Врубель буквально бредил сиренью. Существовала даже опровергнутая впоследствии теория о том, что художник незадолго до смерти окружил себя букетами сирени и надыхался испарениями этих прекрасных цветов, что и сыграло роковую роль. Но ученые доказали, что сам по себе аромат сирени причиной смерти быть не мог.

С конца XX века сирень стала все чаще упоминаться в русской поэзии. Игорь Северянин не только описывал эти цветы, но буквально обожествлял сиреневый цвет. Обложки современных изданий Северянина часто делают сиреневыми, напоминая читателю о цветочном пристрастии поэта.

Гвоздика тоже была колоритной приметой времени. Ведь она не всегда была революционным символом. В период символизма ее считали одним из самых изящных и изысканных цветов. На рубеже веков в Англии появилась мода на зеленые гвоздики. Они символизировали английский дендизм — щегольство и приверженность новейшим явлениям. Среди английских щеголей эпохи декаданса было принято носить в петлице зеленую гвоздику. Она была признаком дендизма — принадлежности к касте привилегированных щеголей. Художники тщательно вырисовывали бархатистую кайму лепестков. А английский поэт-символист Оскар Уайльд считал гвоздику своим личным символом. Поэтому с появлением цветного кино гвоздики появились в экранизациях пьес Уайльда.

Однако в самом начале XX века образ красной гвоздики «приватизировали» коммунисты и социалисты. Этот цветок стал эмблемой социалистической революции и ему даже посвятили песню. Открытки, конверты и марки с портретом общественной деятельницы Клары Цеткин со середины XX века стали украшать изображением гвоздик.

Во времена Оскара Уайльда были популярны не только гвоздики. Возникла мода на подсолнухи, которые символизировали вовсе не огородную

идиллию. Они были темой прекрасных орнаментов для журнальных обложек и почтовых открыток. Художники создавали графические композиции с подсолнухами, в которых нежные женские лица были окаймлены лепестками подсолнуха.

Талантливый швейцарский художник Эрнст Крайдольф (1863–1956) создал особый жанр детской литературы: цветочную книгу. Это богато иллюстрированная книга, которая знакомит детей с миром цветов. При этом цветы танцуют и поют, водят хороводы и веселятся. Крайдольф снабдил подсолнухи и другие растения человеческими чертами. Глаза и носы, расплывшиеся в улыбке губы были нарисованы с огромной любовью к природе. Дети полюбили красочные композиции Крайдольфа, и цветочные книги одна за другой стали появляться в европейских странах.

Одну из таких книг создал известный немецкий художник и поэт Генрих Фогелер (1872–1942). Издание называлось «Приключения на садовой клумбе». Изящные цветы, нарисованные Фогелером тонким пером, имитировали манеры аристократов. В ту же эпоху английский художник Уолтер Крейн (1845–1915) создал детскую книгу «Бал цветов», на страницах которой цветы устроили настоящий карнавал. Эта книга недавно переведена на русский язык и издана у нас.

В России жанр *Das Blumenbuch* не прижился, и лишь в советское время Н. Носов создал образ Цветочного города, в изображении которого ощущались отзвуки модерна и приемы Эрнста Крайдольфа. Говорящие и танцующие цветы пришли к советским детям.

Есть и еще один интересный факт, связанный с жанром *Das Blumenbuch*. Открытия Крайдольфа пригодились при создании плакатов в рамках... знаменитой кукурузной кампании конца 1950-х годов. Прославляя кукурузу, художники создавали образы поющих и танцующих цветов и пластика их движений, да и контурная структура образов свидетельствовала о явной перекличке с работами Крайдольфа.

Модерн тематизировал кувшинки. В период рубежа веков кувшинки были символом чистоты и непорочности. В России изготавливались тарелки и даже рамки для фото в виде полукруглого листа кувшинки. В ботанических садах многих стран воссоздавали фрагменты заросших прудов. Мы находим трогательную историю о кувшинке среди стихотворений Игоря Северянина (и это помимо его знаменитого произведения *Victoria regia*). Кувшинки вдохновляли и другого русского поэта: Константина Бальмонта. Он как никто другой умел поэтизировать цветы.

Немецкий архитектор Петер Беренс (1868–1940) создал многоцветную акварельную композицию из кувшинок, которая стала хрестоматийной и часто воспроизводилась на изделиях из фарфора. В немецком модерне даже чайные чашки иногда приобретали форму полураскрывшихся кувшинок.

Витебский вокзал в Петербурге, созданный архитектором С. Бржозовским и украшенный изнутри дизайнером эпохи модерна С. Минашем (1908 г.),

стал апофеозом цветочного орнамента. Налицо удачная трактовка цветов в декоративно-плоскостной манере.

Вот, например, Царский павильон, через который император входил на платформу. Там можно увидеть огромные металлические цветы. Они располагались под куполом здания. Сейчас в павильоне идет реставрация, и интерьеры недоступны. Но они уже сегодня получили широкую известность. Ведь это настоящий оммаж (или сегодня принято говорить *трибьют*?) эстетике цветочного орнамента. С. Минаш создал запоминающиеся композиции из ярких зеленых листьев, напоминающие знаменитое аналогичное изображение работы П. Беренса.

Одним из главных символов декаданса была тигровая лилия. Многие художники, выбирая мотивы при оформлении титульных листов книг, создавали симметричное изображение лилии. Одна из таких композиций украшала сборник стихов Александра Блока «Стихи о прекрасной даме» (1905, автор рисунка В. Владимиров). В этой обложке как нигде чувствуется влияние Эжена Грассе.

Американский художник Льюис Рэд (1857–1926), следуя принципам Эжена Грассе, создал немало изящных плакатов с изображением цветов и деревьев, трактованных в стилистике модерна. Рэд был страстным рыболовом и погиб во время рыбной ловли, отгоняя от берега тяжелую черепаху, которая распугивала рыбу. Нелепая смерть, достойная карикатур, но никто никогда не шутил об этом: Рэд был крупнейшим плакатистом США и одним из создателей цветочного мира декаданса.

Рэд был настоящим эстетом. У него много общего с Уолтером Крейном, но для культуры США он значит примерно то же, что для русской культуры значит Врубель с характерным для него восхищением сиренью. В описаниях искусствоведов Рэд — тонкий лирик и выдающийся мастер. Тут нет места для курьезов. И все же официальным биографам художника пришлось указывать, что смерть наступила в результате... схватки с крупной черепахой.

В год 120-летия со дня смерти Отто Эксмана хочется выразить пожелание, чтобы в России появилась книга о фитоморфизме в модерне, в изобразительном ряду которой были бы органично объединены российские и зарубежные образцы.



## **СТИЛЬ РЕТРО КАК КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ КОЛДОВСТВО** **Памяти кинорежиссеров Игоря Масленникова и Питера Богдановича**

С середины 1970-х годов в кинематографе стали тщательно воспроизводить костюмы недавнего прошлого, автомобили и экипажи, старинные интерьеры. Эти тенденции получили название стиль ретро. Считалось, что советскому человеку такое бегство в прошлое ни к чему, и критики долго ворчали об эскейпизме, спасении в прошлом от суровой капиталистической действительности. Вроде бы, не нужно нам это. Но история распорядилась иначе.

Фильм Джека Клейтона «Великий Гэтсби» (1975), снятый по роману Ф. С. Фитцджеральда, произвел настоящую сенсацию в мире кино. На экране оживало не очень давнее прошлое: 20-е годы. Главный герой, роль которого сыграл Роберт Рэдфорд, стал настоящим воплощением элегантности и стилового совершенства.

В фильме настолько точно были воспроизведены детали быта 20-х годов, что журналисты ввели словосочетание «стиль Гэтсби». Отныне эти слова обозначали моду и стиль 20-х годов. Лента пробудила интерес к эпохе джаза, и кинематографисты стали наперебой искать подходящие сюжеты, связанные с 20-ми годами. Ассистенты режиссеров стали очень серьезно относиться к подбору джазовых мелодий, выискивать старинные автомобили и аэропланы. Оказалось, что недавнее прошлое не менее интересно, чем Средние Века или эпоха барокко. У нас фильм не шел, но о нем много писали...

Со временем интерес режиссеров распространился и на 40-е годы, и на 50-е. Костюмы, лампы и автомобили прошлых лет завоевывали все более прочный авторитет. Это не отодвинуло на задний план людей, но актерам было с каждым годом все интереснее действовать в обильной предметной среде прошлых эпох.

«Гэтсби» не был первым в мире фильмом в этом стиле. Еще в 1965 году появилась постановочная лента Блэйка Эдвардса «Большие гонки», в которой начало XX века было представлено как карнавал вещей, парад артефактов времени. Из фильма был вырезан русский эпизод (пребывание путешественников в Тобольске), но рядовые зрители узнали об этом десятилетия спустя после выхода ленты на экран и безоговорочно приняли захватывающий приключенческий фильм. В похожей стилистике была выполнена и лента Кена Эннакина «Эти великолепные мужчины на своих летательных аппаратах» (в советском прокате — «Воздушные приключения»). Вкус и запах времени очаровали режиссеров и годы спустя в СССР появились ленты «Пока безумствует мечта» и «Воздухоплаватель», отражавшие авиационный дискурс рубежа веков.

А ведь какие-нибудь сорок лет назад советские критики наперебой ругали стиль ретро, называли его попыткой убежать от действительности в не-

давнее прошлое. Говорили, что для наших режиссеров было важно идейное содержание, а не старинные автомобили и не шляпки. И слово эскейпизм, казалось бы, здесь очень подходило... у них там эскейпизм, а у нас уверенность в завтрашнем дне, и мы, мол, лучше отдадим старину на откуп историкам. Не следует, мол, ни зрителям, ни критикам так открыто любоваться старинными граммофонами, локомотивами и бипланами.

Но не отдали. Это направление пришло и к нам. Одним из самых стильных советских фильмов 1970-х годов по праву считается лента Игоря Масленникова «Сентиментальный роман». Экранные биографии комсомольцев 1920-х годов изобиловали колоритными деталями времени, и бурный период первого послереволюционного десятилетия предстал перед зрителями в новом свете. В русском языке еще не было понятия стиль Ар деко, а фильм в этом стиле уже был. Будучи высоким профессионалом, И. Масленников свободно чувствовал себя в любой исторической эпохе.

В 1975 году, почти одновременно с «Великим Гэтсби» в СССР вышла картина «Раба любви», которая мало кого оставила равнодушным. Режиссер Никита Михалков создал очень тонкую стилизацию под кино 1910-х годов. Зрители, которым было за 80 лет, словно совершили путешествие в свою молодость.

Эпизоды из жизни актрисы немого кино Ольги Вознесенской были развернуты на экране с оглядкой на стилистику фильмов 1910-х годов. При этом была точно воспроизведена не только предметно-бытовая среда, но и экспрессивная жестикация актеров того времени, а также композиция кадров немого кинематографа.

Принято считать, что эту стилистику разработал выдающийся советский режиссер Рустам Хамдамов. Именно он отказался от изображения «приглаженной» жизни со строгими костюмами и традиционной жестикацией и мимикой и вспомнил об огромных шляпах, необычных карнавальных костюмах. Важную роль играла аффектированная жестикация в духе фильмов начала века (слово «фильма» тогда было женского рода). Н. Михалкову предложили закончить картину Хамдамова, но он, искренне уважая достижения коллеги и развивая приемы Хамдамова, предложил зрителям новый взгляд на прошлое.

Актриса Елена Соловей воплотила на экране собирательный образ звезды немого кино. Ее томная лиричность была подчеркнута необычным гардеробом актрисы с обилием больших шляп и рюшей. Фильм буквально дышал атмосферой эпохи.

Н. Михалков еще раз обратился к приемам стиля ретро, когда экранизировал пьесу А. Володина «Пять вечеров» (1978). Судьба двух людей, встретившихся после войны, взволновала зрителей. И лента, стилизованная под сепию, стала большой кинематографической удачей. Драматическая коллизия была погружена в вещественную среду 1950-х годов. Аромат недавнего прошлого магически подействовал на зрителей.

Именно так было и в зарубежном киноискусстве. Сразу вспоминается Клод Лелуш. Он широко известен советскому зрителю главным образом по фильму «Мужчина и женщина». Но у него немало других фильмов, и многие из них содержат изысканную стилизацию под кино прошлых лет. Например, картина «Супружество» (1974) интересна тем, что авторы показывают эволюцию послевоенной семьи через черно-белую гамму и даже с эффектом постаревшей от времени пленки. Фильм поделен на эпизоды, соответствующие разным десятилетиям, и каждый эпизод фильма (а это разные этапы супружеской жизни) не только содержит приметы эпохи, но и выполнен в киностилистике соответствующего периода.

Будучи талантливым экспериментатором, Лелуш словно говорит с прошлым на языке тех стилей, которые были модными в то время. И очень интересно, что некоторые прически из прошлого совпали с модой середины 1970-х годов, когда был снят фильм. Лелуш и впоследствии обращался к ушедшим эпохам, и стиль ретро всегда помогал ему создать нужный эффект. Зрители верили, что прошлое вернулось к ним.

Еще один пример. В начале 2022 года скончался крупный американский кинорежиссер Питер Богданович (1939–2022). Его лента «Никельдеон» (другое название — «Создатели грез», 1976) стала примером тщательного воспроизведения на экране исторического времени. У этой очень талантливой ленты много общего с нашим фильмом «Раба любви», и можно лишь пожалеть, что она не была в советском прокате.

Главные герои снимают немой фильм. Но и сам фильм очень удачно стилизован под эпоху начала 1910-х годов. И хотя у героев не все получается в этом новом бизнесе, их ждет множество мелких и больших неудач. А когда лента уже готова, герои не выдерживают конкуренции с абсолютным новатором Д. -У. Гриффитом.

Крупнейший режиссер XX века Орсон Уэллс знал о замысле Богдановича и предложил ему снимать фильм черно-белым. Но режиссер выбрал желтовато-коричневую гамму, стилизовав свою ленту под монохром, но не в чистом виде под сепию, а изредка вводя оттенки красного. Эффект был такой, словно зритель смотрит старую ленту, но с предельно четким изображением (а ведь некоторые кинематографисты удачно использовали и эффект недопечатанной пленки, и это тоже работало на исторический колорит).

Интересно, что на премьерном показе фильма «Никельдеон» в США в 1976 году зрители опускали в кассу символические 5 центов — такова была стоимость билета в эпоху немого кино.

Вернемся к отечественному искусству. Фильм Владимира Меньшова (1939–2021) «Москва слезам не верит» (1978) стал своеобразной иллюстрацией к знаменитой пословице. Но фильм гораздо глубже. Это и история о Золушке, нашедшей свое счастье, и социологический срез советской жизни определенной эпохи, и вполне реалистичная бытовая драма.



Три девушки приехали завоевывать Москву. У всех трех это получилось по-разному. Аромат недавнего прошлого возымел магическое воздействие на зрителя. Старшее поколение вспомнило платья и интерьеры квартир 1950-х годов, а людей помоложе заинтересовала сюжетная интрига: обыкновенная девушка Катя Тихомирова сделала карьеру и стала директором завода. Интересна и роль камео. И. Смоктуновский сыграл в картине... самого себя, напомнив зрителям, что и он когда-то был почти что неизвестным актером.

В фильме поставлено много проблем, которые не сразу проявляются за внешним разнообразным изобразительным рядом фильма. Это и проблема становления личности, и конфликт поколений, и особенности эпохи оттепели. Блестящий актерский ансамбль прекрасно смотрелся на экране еще и потому, что воспроизведение советского прошлого было предельно тщательным, а киноплёнка была очень качественной. Фильм заслуженно получил премию «Оскар».

Среди произведений польского режиссера Анджея Вайды (1926–2016) есть немало фильмов в стиле ретро, из которых наиболее тонкой стилизацией отличается лента «Барышни из Вилько». Здесь так же, как и в фильме о великом Гэтсби, на экране оживают 20-е годы, но лентой в *стиле Гэтсби* фильм не стал. Автор сосредотачивается на переживаниях главного героя, и трагедийность выходит на первый план.

Особого внимания заслуживает лента о стахановском движении. От А. Вайды трудно ожидать ностальгического восхищения советскими реалиями. Вот и фильм, о котором пойдет речь, далек от ностальгического любования наивностью и простотой 50-х годов. Стиль ретро получает здесь политическое звучание.

Польский каменщик Матеуш Биркут стал героем фильма «Человек из мрамора» (1975). Однако на родине Стаханова — в СССР — этот фильм почти не упоминали, так как Вайда безжалостно раскритиковал сталинскую эпоху на примере биографии рабочего — героя коммунистического труда. Он вскрыл механизмы пропаганды рабочих рекордов, и политический строй Польши 1950-х годов предстал перед зрителем как безжалостный порядок, ломающий человеческие судьбы.

На Западе поддержали критический настрой фильма, ибо на дворе была эпоха холодной войны. Зарубежные критики не упускали случая лягнуть советский строй, и цветная картина о 50-х годах, снятая с большим мастерством, пришлась к месту и получила шесть разных наград.

Но 70-е годы — это помимо всего прочего еще и взлет стиля ретро. Поэтому зрителей не могли не привлекать мода и архитектура того времени, страницы журналов и газет 50-х годов, политические лозунги на стенах зданий и песни того времени. Вот только Вайда смотрел на это не глазами человека, объективно вспоминающего прошлое, а прежде всего трагическими глазами, а также глазами художника-обличителя.

Главная героиня фильма — молодая журналистка (актриса Кристина Янда) снимает дипломный фильм. Она словно смотрит из 1970-х годов в 50-е, из настоящего в прошлое. Из-за социальных шлагбаумов ей приходится буквально прорываться в прошлое: из 70-х годов в 50-е. Она постепенно восстанавливает картину того, как обстоятельства и социальная несправедливость ломали судьбу каменщика Биркута. Его жизнь безжалостно растоптана обстоятельствами. Но пройдет несколько десятилетий, и многие жители Польши будут тосковать по этому времени.

Актер аристократического происхождения Ежи Радзивиллович оказался идеально похожим на рабочего 50-х годов. Возникает даже впечатление, что мы уже видели его на советских плакатах. Но в жизни все оказалось не так однозначно, как в антикоммунистическом фильме.

Лента Эльдора Уразбаева «Транссибирский экспресс» (1978) отличается удивительной передачей атмосферы рубежа 1910-х и 1920-х годов. Костюмы, интерьеры и детали быта настолько достоверны, что зритель верит происходящему на экране с первых кадров. Очень эффектно выглядят и сцены, стилизованные под хронику (синема-верите). Актеры подобраны так, что каждый из них является прямым попаданием в типаж. Столь же профессионально снят и фильм Вилена Новака «Красные дипкурьеры», в котором оживает атмосфера 20-х годов.

Но зрителей магически притягивало и недавнее прошлое, которое еще помнило старшее поколение. Фильм Станислава Говорухина «Место встречи изменить нельзя» (1978) стал поистине культовой картиной. Фамилии Жеглов и Шарапов знают все отечественные кинозрители. Герои фильма обезвредили банду «Черная кошка» и стали культовыми фигурами.

Стилизация значительно обогатила детективную интригу. Мы видим на экране послевоенную Москву, в которой постепенно налаживается мирная жизнь, но никто не застрахован от нападений бандитов. Съёмочная группа нашла колоритные уголки Москвы, которые напоминали зрителям о том, как выглядел город в 1946 году.

С. Говорухин создал поистине уникальную картину в стиле ретро. Головные уборы и пальто, абажуры и буфеты той поры, плакаты и афиши Москвы 40-х не выходили на первый план, но создавали удивительную атмосферу эпохи. Сегодня принято ворошить подробности скандалов, вспыхивавших в процессе работы над фильмом. Но разве это главное?

Интересно, что несколько эпизодов фильма в отсутствие режиссера снял сам Владимир Высоцкий. Он смело встал к камере и проявил себя как неплохой постановщик.

Столь же колоритно и многогранно показал послевоенную Москву режиссер П. Тодоровский в фильме «Военно-полевой роман». Картина вызвала острые дискуссии и мало кого оставила равнодушным. На первом месте, конечно же, характеры, но и предметная среда, воссозданная П. Тодоровским, здесь очень важна.

Нельзя не назвать еще и такие интересные фильмы эпохи перестройки, имевшие зрительский успех, как «Завтра была война» и «Прощай, шпана замоскворецкая!». Это зрелые киноповести в стиле ретро.

Фильм Михаила Козакова «Покровские ворота» стал еще одной знаковой кинолентой, возвращавшей зрителей в недавнее прошлое. Пьеса Леонида Зорина повествует о жильцах коммунальной квартиры, и картина не могла не вызвать ностальгических воспоминаний о рубеже 1950-х и 1960-х годов. Иногда лента превращается в комедию положений, а местами возвышается почти что до философской драмы. Фильм разошелся на цитаты и его пересматривали по многу раз. Семантику образов очень обогатила лиричная интонация песен Б. Окуджавы.

М. Козакову удалось опоэтизировать время своей юности, и он сделал это с большим мастерством и вкусом. Бытовые детали и музыка конца 50-х донесли до зрителя аромат эпохи. Блестящая игра актеров вызывала восхищение. Фильм был обречен стать культовым.

С годами тщательная проработка деталей быта при воспроизведении прошлого в кино стала обычным делом, и ретро-фильмы стали привычной частью кинематографического процесса. Мало кто называет новейшие ленты Верховена, Павла Чухрая или, скажем, Кшиштофа Занусси лентами в стиле ретро. А фильм «Собачье сердце» В. Бортко вызвал острейшую дискуссию о социально-философском смысле замысла Булгакова, и стилизация под сепию (к сожалению!) была замечена в последнюю очередь. Это же касается и бурных страстей вокруг фильма А. Красовского «Праздник», заведомо лишённого цвета.

Для всех любителей кино 2022 год стал годом великих потерь. Ушли из жизни Игорь Фёдорович Масленников и Питер Богданович. Режиссеры, воссоздавшие на экране давнее и недавнее прошлое, ушли в Вечность. Их талантливые фильмы навсегда останутся в памяти благодарных зрителей.





## V

Николай Кононихин

### ПЕТЕРБУРГ В XXI ГОДУ Главы из книги

#### Введение

Так часто бывает — национальные символы в момент их создания вызывают резкое неприятие горожан. Так было с Эйфелевой башней в Париже, статуей Свободы в Нью-Йорке, зданием Оперы в Сиднее, Ратуши в Осло и даже Храмом Христа Спасителя в Москве, который называли бутафорским. Так же сейчас и с газпромовской башней Лахта Центра в Петербурге. Как только ее не называют: «кукурузой», «газоскребом» и даже «башней Саурана» из знаменитого романа Толкиена. Рискнем, однако, предположить, что уже через несколько лет она может стать таким же символом Петербурга, как Медный всадник или шпиль Петропавловской крепости. То же самое, кстати, происходит сегодня с памятников А. Блоку работы Евгения Ротанова.

Весной 2021 года, завершая работу над историей Ленинградской школы литографии и находясь под обаянием Мстислава Добужинского и его альбома литографий «Петербург в двадцать первом году», мне пришла мысль: ведь с тех пор прошло ровно сто лет! Интересно было бы проследить, как изменился образ города в творчестве современных художников (в основном речь шла о графике). Так возник выставочный проект «Петербург в XXI году» — одновременно и посвящение знаменитому альбому Добужинского, и исследование современной иконографии города (на это обращает внимание римское написание года XXI, более привычное для обозначения века).

«Мы смотрим на мир через зеркало заднего вида», — эти слова канадского социолога Маршалла Маклюэна как нельзя лучше иллюстрируют эффект запаздывания в осознании человеком уже произошедших изменений. Часто их должно накопиться много, да еще и случиться нечто сверхординарное, чтобы отверзлись очи и спала пелена.

За последние десятилетия произошли радикальные изменения. Строительство дамбы сняло угрозу наводнений, которые со времен Пушкина накладывали на город печать трагического места, не предназначенного для жизни. Изменение климата в сторону смягчения — лютые зимы ушли в ис-

торию — сняли негативную репутацию «гиблого места». Благоустройство прежних «каналов» и «клоак», столь образно запечатленных Достоевским, сделало город более позитивным и комфортным для его обитателей. Строительство окружных дорог, эстакад, мостов, современных стадионов и башен стало удачным обрамлением исторической части, как правило, не нарушая старину, а лишь акцентируя ее. Благодаря новым станциям метро Финский залив оказался в шаговой доступности.

Изменилась социокультурная среда, публичный дискурс, окружающий город. Истлели образы имперской (советской) столицы, чиновничьего департамента, города «трех революций», «бандитского петербурга» — на смену им пришли новые мемы культурной столицы и туристической мекки, да и сам «строгий, стройный вид» стал не таким уж строгим, а более мягким благодаря обилию зелени и цветов. Наконец, молодое поколение не воспринимает более город в его трагически-драматическом амплуа, как город-памятник (историко-литературно-художественный), молодежь утратила пиетет перед незыблемостью неременного «серьезного» отношения классиков в пользу шуточных комиксов, театрального балагана, веселых приколов, в которых город — добрый приятель, друг.

Для осознания всего этого нужен был шок, и не один: пандемия 2020–2021 годов, когда город вдруг опустел; зима без снега с кричаще-наглой рекламой и бьющим в глаза уличным освещением; протестные выступления, когда город заполнили решетки металлических заграждений и проход перекрыли бронированные бока автозаксов. Эти события стали триггером для осознания того, что мы живем уже в другом городе, по-другому его видим, ощущаем.

В 2021 году прошли две части *project-in-progress* «Петербург в XXI году»: выставки в ДК «Громов» (там были представлены работы около 30 художников) и в Союзе художников (работы Ирины Быковой-Голдовской, Ольги Васильевой, Михаила Едомского и Татьяны Свириной). Тогда же был подготовлен большой объем материалов, включая прямую речь художников, как сегодня они воспринимают город на Неве, а также ряд текстов по иконографии Петербурга за сто лет. Но выход книги затянулся. На дворе 2023 год, что тоже символично: несмотря на название альбома Добужинского, сами литографии были выполнены в 1922 году, а отпечатаны и вовсе в 1923 году. Так что, самое время...

Как уже отмечалось, название книги отсылает к вышедшему столетие назад альбому литографий «Петербург в двадцать первом году» Мстислава Добужинского, участника художественного объединения «Мир искусства». И это не случайно. Именно с Добужинского и именно с 1920-х годов берет начало современная иконография Петербурга. Обратным ходом нам не трудно констатировать новое дыхание «Мира искусства» в XXI веке, как в части обостренной графичности, историзма и ретроспективизма, так и в любви к «изнанке», введенной в моду Добужинским. Но не только. Стала традицией ставка на лаконизм, упрощение, примитив, идущая от «ленинградской пей-

важной школы», арефьевского круга и далее — Митьков. «Будем как дети», — такой девиз могут начертать на своих щитах многие современные художники, более всего ценящие непосредственность, незамутненное опытом детское восприятие мира. Но лишь единицы разрабатывают новое видение города.

Понятно, что за сто лет облик города изменился. И все же не столь сильно, особенно в его исторической части — Петербургу в этом смысле повезло больше, чем Москве. Гораздо сильнее изменился образ города в восприятии современных художников. Задача книги — зафиксировать эти изменения. Причем даже не столько в изображении города, сколько в головах самих художников. Насколько художники готовы и насколько способны самостоятельно — без оглядки на великих предшественников — мыслить и воспринимать Петербург таким, каким они его видят, а не таким, каким он должен быть в русле канона. Поэтому со страниц книги звучат голоса художников — как они ощущают город сегодня. Диапазон высказываний велик: от города детства и сюрреалистического города-сна до опьяненно-дерзкого города-феерии или нагло-вульгарного в своей рекламно-кричащей одежде нувориша.

В работе над книгой использовано около 300 произведений более 50 художников: С. Баделиной, Л. Беловой, А. Бихтера, А. Борисова, А. Боркова, И. Быковой-Голдовской, И. Васильевой, О. Васильевой, С. Дебижева, В. Голубева, М. Едомского, А. Заславского, А. Зинштейна, М. Иванова, М. Ивановой, Ю. Картошкиной, Г. Кацнельсона, Г. Ковенчука, М. Колдобской, Н. Копейни-на, В. Леонтьевой, А. Люблинского, А. Маракулиной, А. Масловой, Д. Мишен-ина, Р. Монахова, И. Овсянникова, А. Парыгина, Е. Посецельской, И. Роон, Л. Резниченко, П. Рейхета, В. Савчука, Т. Свириной, А. Семёнова, И. Сотнико-ва, И. Тарасюка, А. Терешко, А. Фатхуллиной, А. Филиппова, А. Флоренского, А. Франц, О. Фронтинского, О. Хвостова, А. Чежина, И. Чемакина, Э. Шелга-нова, В. Шинкарёва, В. Яшке, Товарищества Новые Тупые (В. Козин, А. Ляш-ко, И. Панин, С. Спирихин, В. Флягин) и Фабрики найденных одежд (О. Егорова и Н. Першина-Якиманская). А также обширный объем работ графической иконографии Петербурга XX века от А. Бенуа до В. Вильнера.



## ПЕТЕРБУРГ В XXI ГОДУ

### Главы из книги

#### Мир искусства

В третьем тысячелетии, спустя 120 лет после основания объединения «Мир искусства», на берегах Невы вновь стали возрождаться традиции эстетизма и ретроспективизма, причем не столько в среде художников, сколько — коллекционеров и издателей.

Такой феномен «обратного хода» требует серьезного осмысления, отмечу лишь несколько факторов. Устоявшиеся стереотипы туристических мест и открыточных видов, получившие в советское время блестящее художественное воплощение в живописи и графике (как авторской, так и печатной), в постсоветскую эпоху воспринимались уже как некий штамп, клише, что усугублялось лавиной массового производства сувенирной продукции, зачастую не самого лучшего качества. Должно было пройти несколько десятилетий, чтобы в художественном сообществе снова сформировался запрос на «виды Петербурга», но выполненные современными художниками и соответствующие новому времени. Однако сами художники, в особенности работающие на ниве актуального искусства, ни желания, ни интереса к пейзажу исторического города не имели. Если кто из них и писал город, то непарадный, окраинный, маргинальный, продолжая традицию неофициального искусства (как, например, художники группы «Митьки»). Должны были возникнуть люди, запустившие заново моду на историю. Таким человеком стал коллекционер графики и издатель Кирилл Авелев: «Подумалось мне, издать бы что-нибудь петербургское, в духе «Мира искусства», например... серию гравюр о Зодчих нашего города. И оммаж любимым книжкам, и игра в городское мифотворчество. Взгляд современного художника на творения старых мастеров»<sup>1</sup>.

Так в 2017 году началась работа над темой «Зодчим нашего города», посвященная известной серии книг советских времен «Зодчие нашего города» (1971–1991). На сегодняшний день вышло три издания: «Андреян Захаров» (2019), «Джакомо Кваренги» (2020) и «Винченцо Бренна» (2021). Помимо собственно книжки каждое издание сопровождает папка с литографиями, выполненными на основе многочисленных натуральных эскизов художников.

Чтобы «промыть» засоренную штампами и сувенирной продукцией оптику зрителей Авелев пригласил к иллюстрированию книг не традиционных художников, работающих в русле канонического образа Петербурга, а художников актуальных, более всего практикующих на ниве объектов и инсталляций, перформанса и видео-арта. Не случись столь неожиданного предложения от издателя, не факт, что сами они по своей воле и желанию

стали бы рисовать исторический Петербург. А уж коль стали, то нарисовали его никак на прежнее наше о нем представление не похожим. Что, собственно, и требовалось.

Прежде чем перейти к самим изданиям, хотелось бы отметить еще две новации издателя. Во-первых, обложку каждой книги (и паспарту эстампов) украшает свой герой — «местный персонаж, вроде бы неприметный, но определяющий атмосферу нашего бытования не менее архитектуры». В первой книге это комар, во второй — корюшка, в третьей — крапива. (В скобках замечу, что местные «животные» также украшали каждый номер журнала «Адреса Петербурга» (2003–2004) А. Флоренского. Памятник Комару в 1997 году на Литейном проспекте у Мариинской больницы поставили художники Товарищества «Новые тупые», а памятник Зайцу — В. Савчук и П. Рейхет в 2000 году у стен Петропавловской крепости на Заячьем острове).

Во-вторых, каждое издание включает *La Citta Ideale* (Идеальный пейзаж) — реконструкцию того, что было бы если бы первоначальный замысел архитектора — речь идет о впечатляющей перспективе, открывающейся на его творение — не был в дальнейшем загроможден более поздними строениями и наслоениями.

Книгу «Андреян Захаров» (2019) проиллюстрировал Иван Чемакин, тексты об архитекторе и художнике написали Мария Элькина и Павел Герасименко соответственно. Все повествование — словесное и визуальное — развивается вокруг ансамбля Адмиралтейства — главного творения зодчего. Причем, в буквальном смысле этого слова. Чемакин проделывает огромный маршрут (без малого замкнутый круг) от Медного всадника до Университетской набережной напротив. Такую стратегию объясняет Павел Герасименко: «Серия литографий Ивана Чемакина задумана как "возвратный жест" и взгляд. В 1861 году по распоряжению Великого князя Константина Николаевича Романова с адмиралтейской башни была сделана фотосъемка, запечатлевшая с 13 точек все концы города... Чемакин в 2017 году подхватывает ту же тему, поступая противоположным образом: взгляд художника обращен на Адмиралтейство с разных сторон. На переднем плане в его работах появляется современный нам город, но центром притяжения все равно остается вертикаль шпиля»<sup>2</sup>.

Участник объединения "*Parazit*" и группы «Север-7», активно осваивающих такие направления искусства как объект, инсталляция, инвайронмент, а также нетрадиционные — бытовые и мусорные — материалы, Иван Чемакин в своих работах использует все, что есть в домашнем хозяйстве. Его объекты из старых банок, ржавых ведер и прочего хлама часто напоминают руины цивилизации или декорации какого-нибудь постапокалиптического фильма (Чемакин учился в институте кино СПбГИКиТ). Эти обстоятельства биографии художника нужно иметь в виду, рассматривая его городские рисунки. Режиссер анимационного кино по специальности, Чемакин в своей серии рисунков, скорее, выстраивает видовой сценарий предполагаемого



фильма с общими планами и периферийными взглядами на «героя» фильма, чем послушно выполняет работу на заданную тему. Стилистическое решение для своей «анимации» художник находит в детском рисунке.

Во время обхода Чемакин пытается найти очертания Адмиралтейства, спрятанного от глаз то деревьями, то машинами, то поздними застройками, то закрывающими вид на него другими зданиями и сооружениями. Во всей своей красе Адмиралтейство предстает лишь по трем градостроительным лучам: Невскому проспекту, Гороховой улице и Вознесенскому проспекту. «Главный парадокс ансамбля Адмиралтейства заключается в том, — пишем Мария Элькина, — что вот уже сто пятьдесят лет как мы не можем обозреть его целиком. Со стороны Невского его скрывают деревья Александровского сада, которые уже к началу прошлого века были так высоки, что нижней части постройки было практически не видно. Внутри знаменитого каре, выходящего к Неве, со стороны которой вид был, наверняка, самым эффектным, в 1870-е годы построили доходные дома... два принципа городской застройки насильственно наложены друг на друга. С одной стороны — неоклассическое здание, раскрывающееся к Неве гигантским курдонером. С другой, стоящие в стройный ряд типичные для позднего XIX столетия «коробки», где декор на стенах призван скрывать тотальный прагматизм. Благодаря этой застройке в лексикон петербуржцев впервые вошло словосочетание «градостроительная ошибка»<sup>3</sup>.

Исправить «градостроительную ошибку» уже невозможно, но можно пофантазировать, представить «идеальный пейзаж», как со стороны Невы выглядело бы обширное открытое каре Адмиралтейства, фланкированное боковыми корпусами. Здесь, по мысли издателя, вполне мог раскинуться небольшой парк или стоянка для машин.

Для иллюстрирования второй книги «Джакомо Кваренги» (2020) Кирилл Авелев пригласил Асю Маракулину, а в качестве авторов текстов — Екатерину Андрееву и Ивана Саблина. «Тургеневская девушка петербургского искусства» — так Маракулину охарактеризовала А. Генералова (Собака.ru, № 3, 2019). Родом из Перми, выпускница Петербургского университета по специальности «художник анимационного кино», она к тому времени окончила школу «Про Арте», работала в арт-резиденциях в Италии и Бельгии, участвовала в выставках группы «Север-7», была представлена лондонской публике в Галерее Саатчи. А ее любимыми художниками были Фрида Кало и Луиз Буржуа, да еще Александр Лабас. А тут русский классицизм и Джакомо Кваренги.

«Я думала-думала, изучила Кваренги и поняла, что не так важно, какой именно зодчий мне достанется, я люблю облик Петербурга, — говорит А. Маракулина. — Так получилось, что в моих рисунках Кваренги как такового нет. Его архитектура у меня только намечена пунктирно. Меня интересуют машинки, люди, троллейбусы, то есть городская среда. Поэтому мои иллюстрации — не архитектурная графика в традиционном понима-

нии. Задача — показать классическую архитектуру глазами современного художника... Нужно постараться, чтобы Кваренги среди этого увидеть. А мне как раз интересно то, что город — он вот такой, живой»<sup>4</sup>.

Петербург Маракулиной более похож на Рим, расположенный на холмах, или Неаполь, спускающийся к побережью Средиземного моря с выгнутыми сферической перспективой улицами в духе футуристических пейзажей А. Лабаса. Он тает в дымке влажного морского воздуха, его черты истончаются, очертания зданий едва проступают сквозь серую пелену ноздреватого литографского камня или заливок тушью, которой выполнены рисунки. Даже такие мощные доминанты как Конногвардейский манеж, дворец Салтыкова и Аничков дворец, здания Академии наук и Ассигнационного банка, Круглый рынок с трудом угадываются в шероховатом зерне литографии. Смольный институт не виден вообще, как и Александровский дворец в Царском селе, хотя, как говорит издатель, «идея воплотить в эстампе легкий поэтический взгляд на классическую архитектуру была подсмотрена в гравюрах Валентина Громова» (с заглавным листом Александровского дворца). Петербург предстает в новом, не виданном ранее свете.

«Пейзажи Маракулиной в духе новейшего времени фантастичны, — пишет Екатерина Андреева. — Виртуальный город, причудливое соединение ускользающей архитектурной реальности и параметрического моделирования, меняющего самую геометрию естественного пейзажа. Под громадой Ассигнационного банка вдоль арочной ограды пролегает не узкая, едва ли двухполосная набережная, но скоростная автострада; горло Троицкого моста расширяется, будто исток хайвея. Городская ткань совсем уже лишена плотности, и за углом Академии наук видны невысокие деревья, а фасад Двенадцати коллегий не возникает на своем историческом месте, потому что у этого города нет больше никаких трех статичных планов, а есть атмосферно-энергетические сгущения»<sup>5</sup>.

«Идеальный пейзаж» Кваренги дан перспективой канала Грибоедова до самого портика Адамими на Марсовом поле так, если бы ни башни Зингера, ни даже самого Спаса на Крови не было бы.

Впечатляет реконструированный «идеальный пейзаж» и в книге «Винченцо Бренна» (2021) — как выглядела бы аллея Михайловского замка, если бы ее не перекрыли поздней постройкой. Рисунки и серию литографий для книги выполнила Алена Терешко, авторы текстов Александр Королев и Дмитрий Озерков. В начале XIX века перспектива Михайловского замка была по истине грандиозной. «Дорога к фасаду разворачивалась от Невского проспекта, — пишет Д. Озерков. — Свернув на Караванную улицу можно было увидеть эффектную перспективу. За воротами симметрично уходили вдаль одноэтажные здания манежа и конюшен. За ними так же симметрично высились павильоны-кордегардии. Далее дорога вела через подъемный мост в памятнику Петру I, за которым и высилась каменная глыба основного фасада, одновременно открытого и неприступного»<sup>6</sup>.

Выпускница Академии им. Штиглица и школы «Про Арте», Алена Терешко участвовала в выставках объединения *"Parazit"* и заявила о себе как мастере видео-перформанса. Она привыкла мыслить не одной статичной картинкой, а серией — динамичной, развивающейся во времени последовательностью кадров. Помимо заданного «идеального пейзажа», выполненного в традиционном стиле уходящей вдаль перспективы, она делает серию из десяти рисунков, имитирующих постепенный наезд камерой на объект съемки — своеобразную раскадровку для анимационного фильма, в котором громада замка постепенно — от рисунка к рисунку — приближается к зрителю, пока тот не упирается носом в портал главного фасада.

Точно также, не довольствуясь просто фиксацией замка с разных сторон, Терешко буквально шаг за шагом делает круговую «съемку». «Запуская движение силами простейшего рисунка, — пишет А. Королев, — она совершает обход замка целиком, причем с таким маленьким порой "шагом", что в итоге ее серия буквально увеличивает в разы иконографию памятника. В своих рисунках она проходит по всему кругу, повторяя и дополняя каждого, кто когда-либо писал Михайловский замок. Из отдельных "кадров" складывается анимированный фильм, позволяющий увидеть архитектуру замка синтетически, как непрерывный поток образов»<sup>7</sup>.

Помимо серии альбомов «Зодчим нашего города» К. Авелевым были изданы также несколько папок печатной графики, посвященных Санкт-Петербургу. Сама идея посвятить Зодчим серию эстампов была подсмотрена на выставке офортов Валентина Громова, последнего художника из Арэфьевского круга. Поэтичный взгляд на строгий кваренгиев вид заказал ему историк архитектуры Владимир Пилявский: за год было награвировано полтора десятка сюжетов, включая знаменитый офорт «Александровский дворец» (1983). Но в 1984 году профессора не стало, и мир-искусническая затея не состоялась. В 2020 году К. Авелев издал папку офортов Валентина Громова, отпечатав их со старых досок (печатник А. Михайлов). В нее вошли изображения архитектурных творений Джакомо Кваренги: Александровский дворец, Публичная библиотека, Музыкальный павильон, Кухонный домик, а также Здание кабинета, Мавзолей Ланского, Юсуповский дворец, Коллегия иностранных дел и еще один вариант Музыкального павильона. Так папка Громова стала фундаментом всей серии и дополнила сюжетный ряд альбома «Джакомо Кваренги» (2020), Аси Маракулиной.

Таким же «дополнением» к альбому «Андрян Захаров» можно считать папку литографий Татьяны Свириной, вышедшей в 2021 году. «Когда-то три площади вокруг Адмиралтейства, — пишет издатель К. Авелев, — составляли один грандиозный ансамбль, но Александровский сад разросся, и величие масштаба ощутимо лишь на Дворцовой площади. Александрийский столп и самокаты, запущенный парк и доставка, история и современность. Петербург в 2021 году». Альбом из двух литографий Т. Свириной,

как и все другие литографии Зодчих, был отпечатан в мастерской Алексея Баранова.

Наконец в 2021 году К. Авелев издает эстамп по рисунку Ивана Сотникова (1961–2015) к юбилею художника. На длинном рисунке, выполненном в 2006 году на двух частях картона, Сотников дает широкую панораму Невы от Марсова поля до Фонтанки, главным героем которой является Нева, вернее, доминирующая горизонтальная линия водной глади. Она-то и подсказала издателю аналогию с «небесной линией», введенной в научный обиход Д. С. Лихачёвым в 1989 году. «Самая, может быть, характерная градостроительная черта в облике Ленинграда — преобладание горизонталей над вертикалями. Горизонталю создают основу, на которой рисуются все остальные линии. Преобладание горизонталей определяется наличием многочисленных водных пространств... Соприкосновение воды и суши создает идеальные горизонтальные линии, особенно если суша обрамлена плотным строем набережных. Набережные создают вторую линию, может быть, несколько неровную, но столь же решительную. Ленинград подчеркнут как бы двойной линией»<sup>8</sup>. Эстамп по рисунку Сотникова выполнен в двух техниках: литографии (печатник Алексей Баранов) и шелкографии (подготовка к печати Дмитрий Бугаенко).

Так традиции «Мира искусства», давно ставшие историей, вновь возрождаются на берегах Невы, причем самым причудливым образом и там, где их, казалось бы, меньше всего можно было бы ожидать. В творчестве художников ленинградского андеграунда и панковской культуре «Новых художников», а теперь еще и у актуальных художников, призванных в свои проекты издателем-коллекционером. Не все художники одинаково послушно выполняют волю издателя (наиболее интересны как раз ослушники). Смелость и креативность издателя заслуживают похвал, а целеустремленность и настойчивость в реализации своей линии на историзм, ретроспективизм в купе с реконструкцией и непременно в черно-белом цвете — уважения! И нет сомнений в том, какого бы нового художника, какого бы стиля и ориентации не выбрал издатель, всегда гарантированно будет Мир искусства № 2.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Кирилл Авелев. От издателя / Адриян Захаров. — СПб., 2019.

<sup>2</sup> Герасименко П. Хищный глазомер художника / Адриян Захаров. — СПб., 2019. — С. 50, 55.

<sup>3</sup> Элькина М. Совершенный (бес)порядок / Адриян Захаров. — СПб., 2019. — С. 22, 23.

<sup>4</sup> Генералова А. Знакомьтесь: Ася Маракулина — тургеневская девушка петербургского искусства // Собака.ru. — 2019. — № 3.

<sup>5</sup> Андреева Е. Кваренги, Громов, Маракулина и снова Кваренги / Джакомо Кваренги. — СПб., 2020. — С. 57.

<sup>6</sup> Озерков Д. Винченцо Бренна / Винченцо Бренна. — СПб., 2021. — С. 14.

---

<sup>7</sup> Королев А. Ветер мифа дует в лицо // Винченцо Бренна. — СПб., 2021. — С. 53.

<sup>8</sup> Лихачев Д. «Небесная линия» города на Неве // Наше наследие. — 1989. — № 1. — С. 8–13.



## ПЕТЕРБУРГ В XXI ГОДУ

### Главы из книги

#### Митьковское краеведение

«"Митьковское краеведение" возникло спонтанно, — вспоминает Александр Флоренский, — это было увлечение городом, оно досталось нам по наследству от Арефьевского круга»<sup>1</sup>. Александр Арефьев любил крыши, любил рисовать сверху железнодорожные рельсы, станции. Рихард Васми любил заброшенный в те годы Константиновский дворец в Стрельне. Валентин Громов рисовал огороды на Ржевке — тогда еще почти деревне. Родион Гудзенко рассказывал, как с друзьями ходили подглядывать в женские бани (известна «Банная серия» рисунков А. Арефьева). Художники любили заброшенные набережные Смоленки, Пряжки, Черной речки, Обводного канала. Все это были маргинальные места, причем даже почти в центре города, чуть в стороне от туристических троп. Где-нибудь на Лиговке, в Коломне, у психбольницы на Пряжке. Рисовали, выпивали, часто возникали опасные ситуации...

В начале 1990-х годов Флоренский несколько раз ходил на прогулки по городу с Рихардом Васми. Тогда Флоренский купил видеокамеру, и Васми как-то сильно возбудился, сказал, что надо ходить и все снимать. Так они и ходили на Волковское кладбище, по Обводному каналу. Особенно Васми любил Яхт-клуб на Бычьем острове и тоже за его маргинальность — это был неказистый клуб «для бедных». Он жил на Марата, 40, а мастерская была неподалеку в сквоте на Пушкинской, 10. Всякий раз, собираясь на прогулку, он клал в карман блокнот, карандаш и резинку, но никогда, — вспоминает Флоренский, — ими не воспользовался. В руках у него была пленочная «мыльница» Олимпус, выданная ему Флоренским (видеокамеру он так и не освоил).

«Митьковское краеведение» возникло в начале 1980-х годов. В советской действительности молодые художники (тем более, не получившие профессионального образования) были лишены возможности творческих поездок в страны Европы или Африки. В Прибалтику, конечно, ездили, но на экскурсии, всего на несколько дней, порисовать не успеешь. А писать на природе хотелось. Открыточные виды города на Неве и сувенирная продукция дворцов, мостов, площадей и памятников набили оскомину и сформировали устойчивое отвращение ко всему официальному. К тому же художнику для работы нужно было уединение, невозможное в туристических местах, а молодому художнику — еще и неспешное общение в кругу сотоварищей, естественно, со стаканом вина, располагающего к душевному разговору. Вот художники и стали искать места доступные, но уединенные, захватывающие, но не заезженные... То есть места маргинальные.

Первым и главным «Барбизоном», по словам А. Флоренского, для них стала деревня Коломяги с церковью Дмитрия Солунского («митьки» сочли святого не иначе как своим покровителем), а главное — остатками старинной заброшенной усадьбы, где располагался столь же забытый всеми интернат для старушек. За полуразрушенным забором с образовавшимися провалами — заходи, не хочу — располагалась обширная территория с живописной природой, садом, заросшим прудом, остатками строений красного кирпича и закрытыми от посторонних глаз уединенными местами. Любимым местом встречи художников стал «механизм» — старая ржавая пилорама — здесь в укромном месте, закрытом от посторонних глаз местных жителей и вездесущей милиции, можно было и спокойно порисовать и выпить в компании друзей. «Встретимся у механизма», — договаривались художники, что было удобно во времена отсутствия мобильных телефонов. А наличие в Коломягах пивного ларька и винного магазина и вовсе сделало это место культовым для молодых тогда еще «митьков». Первыми это место освоили студенты Мухинского училища Александр и Ольга Флоренские, Игорь Чурилов и Алексей Семичов. Чурилов жил на Серебристом бульваре, Семичов — на Удельной, а Александр и Ольга Флоренские в то время жили на Черной речке. Так у друзей сложился своеобразный треугольник с Коломягами в центре, до которого было полчаса пешком от каждого из них. Вскоре к ним присоединились друзья Флоренского — Владимир Шинкарев, Андрей (Фил) Филиппов и Андрей Кузнецов. А. Филиппов закончил Финансово-экономический институт и рисовать начал в процессе общения с Флоренским и его друзьями. «Кузярушка» в те годы работал инженером в закрытом НИИ «Рубин» на Обводном канале, где проектировали подводные лодки. Глаза на неофициальное искусство и его коллекционирование ему открыл работавший там же в «Рубине» Николай Благодатов, он же познакомил его с Владимиром Шагиным и художниками группы «Митьки». Со временем А. Кузнецов стал рисовать и участвовать в выставках группы.

Одновременно с Коломягами художники стали осваивать чердаки и крыши. Они тогда еще не запирались на замки и засовы, можно было свободно вылезти на крышу, получить захватывающий дух сюжет для живописи, порисовать и выпить, то есть получить массу впечатлений и романтично провести время. Такую крышу знал Игорь Чурилов — в доме Белогруда на площади Льва Толстого. Неподалеку была плоская крыша рядом с домом Профкооперации у метро «Петроградская». Другим адресом была аптека Пеля на Васильевском острове, там с лестничной клетки Флоренским и друзьями было написано более двадцати пейзажей. Также под влиянием Бориса Смелова тогда много фотографировали, вспоминает Флоренский свои прогулки по городу вместе с Андреем Кузнецовым.

Особое место — дом с башней на углу Вознесенского проспекта (тогда Майорова) и Фонтанки. С чердака вверх в башню вела отвесная металлическая лестница, кончавшаяся люком — входом под купол. Там, в крошечной

тьме, Флоренский вылезал на верхнюю площадку с балюстрадой и рисовал захватывающие виды на Вознесенский проспект и Троицкий собор. Там никогда не было ни души — кому придет такая безумная идея — забираться в башню с риском свернуть себе шею. Можно было даже оставлять недописанные холсты прямо на чердаке, просто положив их на стропила. Однажды Флоренский зашел туда Б. Смелова, а тот в темноте провалился в люк и лишь чудом избежал увечий. Произошло это в 1983 году в день открытия выставки в квартире Ивана Сотникова на площади Тургенева (бывшей Покровской площади).

Термин «Обязательный пейзаж» придумал в 1983 году Иван Сотников. Мастерской у него не было, и он часто писал один и тот же вид из окна квартиры на Покровскую площадь. Потом стал предлагать друзьям-художникам, заходившим в гости, тоже поучаствовать в студии на заданную тему. Так появились виды Покровки работы Тимура Новикова, Олега Котельникова, Евгения Козлова, Кирилла Хазановича, Лизы Зайцевой, Романа Жигунова и других, включая, естественно, Сотникова и Флоренского, всего около 80 художников. А в 1983 году из написанных пейзажей сделал квартирную выставку «Покровка. Выставка обязательного пейзажа», которая открылась 8 июля 1983 года по адресу Садовая, 91, кв. 4.

В 1984 году Ольга и Александр Флоренские первыми из друзей получили мастерскую на Кузнечном переулке, 19. Располагалась она на последнем этаже под самой крышей, и из окна открывался вид на другие крыши, а главное — на купол Музея Арктики и Антарктики на улице Марата и далее на колокольню Владимирского собора. Здесь у Флоренского постоянно бывали художники группы «Митьки», которая официально оформилась к весне 1985 года после программного текста Владимира Шинкарева «Митьки» (1984), а также другие художники. И всем Флоренский предлагал написать новый «обязательный пейзаж». В числе первых появились работы В. Шинкарева, В. Яшке, И. Сотникова, И. Васильевой, Г. Устюгова, Р. Васми и др. В 2002 году название «обязательного пейзажа» приобрело системный характер, каждому желающему хозяин выдавал холст размером 33 × 41, сегодня их уже более ста, впереди — выставка и издание каталога. В 2003 году в журнале «Адреса Петербурга», главным художником которого в 2003–2004 годах был Флоренский, появилась рубрика «Обязательный пейзаж», в которой были опубликованы работы десятков художников, в том числе: В. Загорова, В. Голубева, Б. Борща, А. Филиппова, В. Шинкарева, Г. Устюгова, В. Гаврильчика, А. Митина, И. Сотникова, В. Яшке, В. Тихомирова и др. А сам журнал вывел «митьковское краеведение» на солидный научный уровень, постоянные рубрики в нем вели Б. Кириков, М. Штиглиц, А. Боровский, Е. Андреева и другие ведущие историки, архитекторы, искусствоведы.

Удивительно живописное и уединенное место было на Охте после Большеохтинского моста, напротив Синопской набережной. Нашел его Сергей Бакин, который жил неподалеку на Охте. В те годы это был еще никак не обустроенный, заросший деревьями и кустарником берег Невы с песчаной



полоской пляжа, откуда открывался потрясающий вид на другой берег. Сам Бакин — одноклассник Д. Шагина и А. Гудзенко по СХШ — работал в Доме мод на Петроградской, причем не кем иным, а дизайнером модельной одежды, по его эскизам создавались костюмы, которым аплодировали европейская публика на дефиле советской моды. Сам же он за модой не гнался, одевался просто, если не убого.

«Митьковское краеведение» неразрывно связано с натурными рисунками прямо на месте. И это тоже наследие «Арефьевского круга». Не случайно Рихард Васми всегда носил в кармане блокнот, карандаш и резинку, делая многочисленные рисунки в городе (Мечеть на Горьковской, Площадь Ленина у Финляндского вокзала), в пригородных парках в Павловске, Стрельне. Известны многочисленные карандашные рисунки Владимира Шагина, сделанные на маленьких листках величиной в ладонь. На них — уединенная, тихая и обыденная жизнь Коломны с редкими прохожими на набережных рек и каналов, заводские окраины и новостройки и опять же пригородные парки. Как всякие натурные наброски, они лаконичны и огрублены (хочется даже сказать «рублены»), но не схематичны, напротив, многочисленный ряд точно схваченных деталей, характерных поз редких персонажей делает их вполне самостоятельными и законченными произведениями искусства. Крепко сколоченные, композиционно выверенные и пластически устойчивые, они служили основой для живописных холстов, не теряя при этом своей самостоятельной привлекательности. Живой натуральный импульс, лаконизм и огрубление с элементами наива и примитива — станут характерными чертами художников группы «Митьки» в конце XX века, а также их последователей в первые десятилетия XXI века.

Карандашные рисунки Шагина, впервые увиденные Флоренским в огромном количестве на выставке в Музее «Царскосельская коллекция» в 2003 году, произвели на него столь сильное впечатление, что заставили регулярно делать рисунки карандашом в разных районах города. Так появились многочисленные серии, сделанные на набережной Лейтенанта Шмидта и Канонерском острове, на набережных Мойки, Фонтанки, Обводного канала, а также в парках Павловска, Царского села, Гатчины. Все рисунки имеют точную дату, а некоторые из них становятся уникальными памятниками иконографии Петербурга, документально фиксируя реставрацию ангела на куполе Собора Святой Марии у Тучкова моста или ремонт Троицкого собора после пожара 2006 года. За несколько лет были сделаны сотни и сотни рисунков. Какие-то из них стали основой для серии тарелок ИФЗ и папки шелкографий «СПБ» (Студия «БФ», 2012), другие — для книги «Петербургская азбука» (Издательство Тимофея Маркова, 2013), а большая часть еще ждет своего часа. В том же полюбившемся художнику малом формате А5 в 2019 году была выполнена серия из 10 рисунков тушью «Из дома в мастерскую». В ней перед зрителем шаг за шагом открываются характерные виды улицы Правды, метро «Владимирская» с памятником Достоевскому рядом, Владимирской площади

с одноименным собором и колокольной, Кузнечного рынка и Музея-квартиры Достоевского, Музея Арктики и Антарктики и, наконец, Кузнечного переулка, из окна мастерской которой открывается «обязательный пейзаж».

Помимо упомянутых ранее черт лаконизма и огрубления, идущих от художников «Арефьевского круга» — черт достаточно суровых, порой, трагичных, стилистику работ Флоренского отличает теплый наив. Он выражается в лохматых кронах деревьев, часто напоминающих пальмы, непропорционально больших фигурах людей с длинными руками и огромными ступнями ног, столь же больших собаках и утках с такими же ногами-ластами. Атмосфера покойная, умиротворенная, иногда даже праздничная (художник любит вводить в повествование Новогоднюю Елку), но всегда назидательная — этот эффект достигается вводом в изображение пояснительных надписей, растолковывающих и жителю, и туристу, что за место изображено, какие памятники и дома, когда и кем были построены, кто в них жил, и проч. (В скобках замечу, что надписи в Арефьевском круге не были приняты, эта традиция восходит к «Бубновому валету» с их интересом к наивному искусству, лубку и вывескам). Перечисленные выше черты работ Флоренского доведены им до совершенства, они понятны, просты и разнообразны, его рисунки — своеобразные «прописи», доступные каждому начинающему художнику. Бери и делай.

Искусство художников группы «Митьки» вообще и Александра Флоренского в частности породило много последователей и учеников. В числе первых были Андрей (Фил) Филиппов, Андрей Кузнецов и Ира Васильева, сложившиеся в самостоятельных художников со своим неповторимым лицом и видением Петербурга. В этой традиции сегодня работают Т. Сергеева, М. Иванова, И. Роон, А. Маслова, Ю. Картошкина (Москва) и другие.

Особую роль сыграл Владимир Шинкарев. Сначала было слово. И это было слово «Митьки». Владимир Шинкарев в 1980-е годы работал в котельной. В котельной же работал его друг Митя Шагин. Однажды Шинкарев взял и записал наговоренный устный «эпос» объединив разрозненные фразы, приколы и телефонные разговоры Шагина и Флоренского в единое повествование. А образ главного героя списал с добродушного друга Мити: «на лице митька чередуются два... выражения: граничащая с идиотизмом ласковость и сентиментальное уныние... митек всегда кажется навеселе»<sup>2</sup>. Так в 1984 году родились «Митьки», которые по мысли Шинкарева должны были стать основой «для нового массового молодежного движения вроде хиппи или панков». А еще через год состоялась первая выставка художников группы «Митьки» (1985). В последующих выставках группы также участвовали И. Васильева, В. Голубев, А. Кузнецов, В. Тихомиров, А. Филиппов, В. Яшке и другие.

Петербургский пейзаж Владимира Шинкарева прошел развитие от раннего периода освоения кубизма и добродушных митьковских сцен до «Мрачных картин» (1990-е–2010-е гг.). В последнем цикле Шинкарев более других продолжает суровую экспрессию «Арефьевского круга» (не случайны

его посвящения пейзажам Владимира Шагина). Певец рабочих окраин, спальных районов, железнодорожных платформ и типовых застроек-пятиэтажек, он создал масштабную эпопею периферийной жизни мегаполиса. «Темнота здесь, — пишет Е. Андреева, — знак естественности и в то же время маргинальности, или, точнее, приземленности, знак той составляющей урбанизации, которая хранит память о том, что город произошел не из культуры, а из деревни»<sup>3</sup>.

По свидетельству Шинкарева, мало кто из «Митьков» пишет открыточные виды Петербурга. «Не помню у митьков открыточных видов, разве что у Тихомирова десятки видов на храм Спаса на Крови по той уважительной причине, что таков вид из окна его мастерской. Митя всегда пишет задворки Васильевского острова, у меня — штук 50 видов Смоленки и станции Боровой. Смоленка в квартале от моей мастерской, а Боровая — где моя жизнь начиналась (в мастерской, надеюсь, и закончится). Я избрал эти 2 места потому, что они еще 15 лет назад выглядели так же, как и в 50-е годы, и теперь, когда пейзаж изменился, пишу их в прежнем виде, таков мой упертый консерватизм. Да и все картины цикла "Мрачные картины" — это малоузнаваемые даже жителями Петербурга пейзажи форматом 60 × 80, их уже больше двухсот»<sup>4</sup>.

Серовато-охристая монохромная гамма, восходящая, казалось бы, к художникам ленинградской пейзажной школы, трактована им в более формальной, близкой к кубистической манере. Изображение погружено в пелену долгой зимней ночи или желтоватый туман непроглядного дня. И в петербургских пейзажах, и в жанровых сценах («Один танцует») затаилась неизбывная тоска и отчаяние, сдавленный в горле крик. Среди работ нового века «мрачные» по тону картины чередуются с более светлыми, выбеленными холстами, в которых Петербург решен в остро-графической геометрической манере. Но и здесь Нева, Смоленка, набережная Фонтанки или платформа Старой деревни как будто тонут в монохромной дымке. Покой, созерцание, медитация.

Эту традицию сегодня также развивает Светлана Баделина. Сенной рынок, подернутый сеткой дождя, 4-я Красноармейская улица (здесь долгие годы жила художница) с фигурами мамы и ребенка, тающими в туманном мареве, не столько повествуют о быте, сколько о бытие — приобретают неслучайное, вневременное звучание. В годы пандемии ею была создана серия работ «Прививка», а также рукодельная книжка, раскрашенная вручную «Двое и вирус» (2021) — хроника самоизоляции в загородном доме в Горелово, где они с мужем, художником и издателем, Андреем Филипповым спасались от ковида. Но не убереглись — «КОВИДный журнал», другая рукодельная книга А. Филиппова, по дням и часам повествует о его лечении в ковидном отделении Горбольницы № 2 в Озерках.

## Примечания

---

<sup>1</sup> Материал подготовлен на основе беседы с А. Флоренским 1 февраля 2022 года в его мастерской на Кузнечном переулке, 19.

<sup>2</sup> Шинкарев В. Митьки. — СПб.: Красный матрос, 1998. — С. 7.

<sup>3</sup> Андреева Е. Мрачные картины / Владимир Шинкарев. — СПб., 2006. — С. 13.

<sup>4</sup> Из разговоров с В. Шинкаревым, февраль 2022 г.



## ПУТЕШЕСТВИЕ В ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ НЕВСКОГО РАЙОНА

В прошлой статье «Русский Манчестер» мы завершили свое путешествие на паровом составе на дольней окраине Невской заставы. Мы оставили Петроград в воображаемом 1914 году, перед самым началом «Русской трагедии XX века» — Первой мировой войной, положившей начало перелома Российской истории. И сегодня мы словно бы вернулись в этот удивительный район Северной столицы чтобы посмотреть, что изменилось в облике и укладе жизни этого уникального градообразования на юго-востоке Санкт-Петербурга.

В советскую эпоху район, расположенный за Невской заставой претерпел значительные изменения, но что бы ни строилось, как бы не менялся облик и характер застройки, сколько бы зданий не было снесено, общий характер этой части города долгое время оставался неизменным. путешествие на нашем воображаемом «трамвае времени» вдоль левого берега Невы по проспекту Обуховской обороны до моста Александра Невского, попутно заглядывая в разные времена послеоктябрьской эпохи.

1934-й год, лето. Трамвай, состоящий из двух сцепленных двухосных вагонов, стоит на кольце в Рыбацком возле «Зотова дома» — еще недавно постоянного двора. Рядом в 1934-м была построена электроподстанция городского трамвая в стиле советского промышленного конструктивизма. здание новое, диковинное<sup>1</sup>. Пассажиры, не спеша занимают места на продольных лавках, это местные жители, которые едут с мешками и корзинками на рынок возле Пролетарского завода, к «Куличу и пасхе»<sup>2</sup> и по разным прочим делам. Люди одеты бедно и невзрачно, на их лицах выражение постылой обреченности.

*Меня, как реку,  
Суровая эпоха повернула.  
Мне подменили жизнь. В другое русло,  
Мимо другого потекла она,  
И я своих не знаю берегов...*

*А. Ахматова. 1945.*

### **Мы наш, мы новый...**

Со времени нашего прощания здесь, в начале поселка Рыбацкое в июле 1914-го прошло 20 лет. Минули лихолетья, перевернувшие жизнь безвозвратно. С начала война с германцами, которую даже хотели назвать «2-й отечественной», затем сменили друг друга две революции, потом беспощадная бойня каждого против каждого, а после этого разруха и нежить: непонятно, как выживали, потом нелепый НЭП, безработица и вот: 30-е годы...

Наш трамвайный поезд начал свое движение, кондуктор отрывает билеты. В состав входят два сцепленных трамвая, еще старые английские «Брэши»<sup>3</sup> у которых в ходе реконструкции начала 1950-х годов, проводившейся на Кировском заводе, убраны ряды окон верхнего света на крыше. После этой переделки вагоны потеряли свою дизайнерскую элегантность, но продолжали ходить.

Вдоль трамвайного пути тянется протоптанная дорожка, за ней заборы, невзрачные деревянные дома, огороды. Проезжаем село Мурзинка, остатки заброшенной усадьбы. До начала 30-х годов в этой части города особых изменений не происходило. Все только ветшало и разрушалось. Ухудшение жизни за Невской заставой, как и в столице в целом, началось с ноября 1916-го. У продуктовых лавок выросли очереди — «хвосты», как со злобной иронией называли их обыватели, имея ввиду недавно назначенного премьер-министра Хвостова. Затем после событий февраля 1917-го начался необратимый развал. Захваченные вихрем революции, рабочие заводов и фабрик Невской заставы, а также и местные обыватели активно участвовали в кипучей политической жизни. Заборы и стены пестрели политическими плакатами. Ежедневно на заводы приезжали агитаторы, депутаты Петросовета и все, кому не лень, выступать перед рабочими, призывать и агитировать. «Русский Манчестер» бурлил!

С июля 1917-го политическую арену Невской рабочей окраины стали все больше занимать радикалы: большевики и левые эсеры. Под предлогом «спасения революции» от корниловского наступления на Петроград, рабочие, а вместе с ними и всякие криминальные элементы «птенцы Керенского»<sup>4</sup> получили в руки оружие. За Невской заставой стало опасно, а полиции, которая раньше худо-бедно справлялась с поддержанием элементарного порядка на улицах, уже не было.

После октябрьского переворота городское хозяйство в этой, не самой комфортабельной части столицы, рухнуло окончательно. Достать все необходимое: продукты, дрова, сено, керосин и тому подобное стало проблемой. К этому добавилась вакханалия преступности и террора. Многие частные домовладения и усадьбы с первых дней большевистской революции подверглись разграблению. Заводы оказались на грани остановки. Из-за невыплаты зарплат, рабочие и служащие вновь, как при «проклятом царизме», начали бастовать. Большевики на первых порах не решались применять к рабочим репрессии и активно уговаривали их вернуться к работе, взывая к «революционной сознательности». В одной из таких агитационных поездок на Обуховский завод 20 июня 1918 года был убит народный комиссар печати и пропаганды В. Володарский. В автомобиле наркома закончился бензин, и он вместе с шофером Гуго Юргенсом пошел дальше пешком. В это время в Прямом переулке за часовой его уже поджидал эсеровский боевик — рабочий Н. Сергеев, который выстрелом из пистолета убил Володарского. Это произошло на месте нынешнего моста Володарского. Похороны уби-

того наркома газеты описывали как «путь следования мученика пролетарской революции на Красную Голгофу — Площадь Жертв Революции» (Марсово поле).

В июне 1919 года был открыт памятник из тонированного гипса работы скульптора М. Ф. Блоха, однако, он был взорван неизвестными вскоре после открытия. О памятнике Володарскому и надписи на Медном всаднике: «Ничего не понимаю. Или, может быть, слишком много понимаю... Памятник Володарскому в начале Конногвардейского бульвара с разрушенными ногами и в грязном, рваном чехле, из которого торчит протянутая рука, — страшный символ несчастной России. Я не могу без содрогания сердца проходить мимо этого безобразия... А там, неподалеку, другой памятник — Гиганта на взбешенном коне. Он еще цел. Только буквы скрали. Нет, нет, жива еще Россия» — так писал в своем дневнике историк Георгий Князев 27 апреля 1922 года.

Постоянный памятник Володарскому был установлен в 1925 году на левом берегу Невы, недалеко от места его гибели. Он создан скульптором М. Г. Манизером. Председатель исполкома Петросовета Григорий Зиновьев лично снял чехол с монумента в день открытия. Он придавал огромное значение торжественным ритуалам. Установку памятников, агитационных конструкций, огромных букв, патетических лозунгов — он считал важнейшим средством идеологического воспитания трудящихся масс.

Первые советские монументы создавались на весьма низком уровне. Скульптуры часто вытесывались из склеенных кусков известняка или лепились из гипса. В сырую погоду изваяния напитывались влагой, а потом при первых морозах раскалывались на куски и падали с постаментов. Один из таких нелепого вида монументов, теперь почти забыт. Однако фотографию его удалось отыскать в одной из старых газет. Это скульптура красноармейца с винтовкой.<sup>5</sup>

Особенное внимание большевики уделяли формированию нового поколения в духе жесточайшей классовой борьбы. Классовое воспитание начиналось с самого детства. Вот весьма интересные документы, представленные на сайте музея Невской заставы. 1924-й год. Детские рисунки и тематические игры, посвященные смерти В. И. Ленина:

*«Детей активно вовлекали в политическую и общественную жизнь страны. Поэтому наравне со взрослыми они хотели попасть в Дом Союзов проститься с Лениным. В январе 1924 года, в общей атмосфере траура даже их игры и развлечения затрагивали тему похорон вождя. Приведем примеры из книги "Дети дошкольники о Ленине" (1924 год), где записаны разговоры, описаны варианты детских игр, занятий по рисованию и лепке на тему "Ленин умер".*

*Игра на прогулке: "Ленина везут с "Горок". — Мальчик на салазках — Ленин. Красноармейцы встают вдоль дорожки. — Без пропусков никого не пускать. Около саней расставляются дети. — Ну, больше и довольно, — го-*

*ворит Серезжа. — Ты Вася — Калинин, Миша — Каменев, а я — Троицкий, у меня повязка на руке. — А девчонки зачем? — замечает Валя. — Пускай. Это — жена и сестра Ленина. Поют похоронный марш. Около сарая — Дом Союзов, туда и направляется процессия. Затем становятся все друг за другом и, молча, проходят мимо салазок, на которых лежит Коля».*

Представлены также детские рисунки, выполненные по заданию воспитателя на данную тему.<sup>6</sup> Впрочем, жизнь простых горожан за Невской заставой при Зиновьеве оставалась все той же, что и при царе-батюшке, а многое стало хуже. Разве что *нэпманы*<sup>7</sup> в день получки разворачивали свои торговые палатки с незамысловатыми товарами: мыло, деготь, слюда для керосинки, бублики, папиросы, селедка да водка. Появляться вечером на улице за Невской заставой было небезопасно.

### Город солнца

Приход к власти нового градоначальника или точнее: 1-го секретаря Ленинградского обкома и горкома ВКП(б) С. М. Кирова ознаменовался некоторым разворотом к нуждам трудящихся. Сразу начались работы по благоустройству Невского района, как и города в целом. Началось строительство Октябрьской набережной с широкой проезжей частью и приведение в порядок проспекта Обуховской обороны с прокладкой трамвайной линии до поселка Рыбацкое через Обухово и Мурзинку. По ней мы сейчас едем. В 1926–1932 гг. в ходе реконструкции сооружены жилмассивы: «Палевский» на углу проспектов Обуховской Обороны и Елизарова<sup>8</sup>, «Текстильщик» на улице Ткачей, «Щемиловский» (Фарфоровская ул.), «Троицкого поля» на Рабфаковской улице, возведены здание Володарского райсовета, домов культуры: «Володарский», им. Крупской и им. Ленина. В 1930-х гг. построен Володарский мост через Неву, начата застройка Ивановской улицы. Тогда же реконструированы старые и основаны новые промышленные предприятия: мукомольный комбат им. Кирова, машиностроительный завод им. Ворошилова (ныне «Звезда») и другие.

Вот и первая примета нового времени на нашем пути — жилмассив завода «Большевик» (Обуховский). Построен в 1932 г. — арх. Симонов Г. А. и Каценеленгбоген Т. Д. Это рабочий городок нового типа: здесь в комплексе и квартиры, и необходимые бытовые учреждения: детский сад, бытовой комплекс, столовая, фабрика-кухня и многое другое. Идея подобных рабочих городков возникла еще в первом десятилетии XX века в западной Европе, как способ обустройства рабочих окраин и что еще важнее, социальной адаптации рабочих масс. У истоков этой идеи стояли прогрессивные градостроители Запада, такие, как Фишл и Тессенов в Австрии, Беренс в Германии, Тони Гарнье во Франции. Например, в Будапеште в комплекс рабочего городка завода "MAVAG" входила собственная водопроводная станция. (Архитектор Пал Липтак, 1909). Такова была идея рационального обустройства промышленных окраин мегаполисов. В рамках советской индустриализации эта идея



была перенята и активно воплощалась. Кроме всех прочих соображений рабочая масса и ИТР, населявшие индустриальные колонии (рабочие городки), легко держались под неусыпным контролем властей.

Все рабочие городки Невской заставы созданы в одном стилевом решении — «Советский конструктивизм» 30-х годов.

Авторами этих комплексов были в основном архитекторы старой школы: Фомин, Щуко, Гельфрейх, Зазарский, Лишнецкий и др.

Палевский жилмассив: *«Построен в 1925–1926 году по проекту А. И. Зазарского и Н. Ф. Рыбина. Расположен между Палевским проспектом (в 1939 г. переименован в пр. Елизарова) и Мартыновской улицей (в 1978 г. переименована в ул. Ольги Берггольц). Название проспекта связано с Александровской ситценабивной фабрикой Паля, расположенной на берегу Невы. В советское время ее переименовали в прядильно-ткацкую фабрику им. В. П. Ногина. Для рабочих этой фабрики, а также соседних предприятий, и строился Палевский жилмассив...»*

*«Проектированию Палевского жилмассива предшествовал конкурс. Одним из проектов, предложенных на рассмотрение, был проект И. А. Фомина, включавший в себя 16 трехэтажных домов, расположенных симметрично вдоль главной аллеи. Каждый дом состоял из двух соединенных блоков, каждый блок имел за счет выступающего ризалита форму трилистника, что позволяло разместить квартиры компактно, улучшив их освещенность. Однако окна разных квартир оказывались расположены под углом друг к другу, что приводило бы к тому, что жильцы вольно или невольно подглядывали за соседями...»<sup>9</sup>.*

Кроме всего прочего, жильцы подобных городков были охвачены политико-воспитательной работой. Трудясь часто на одном предприятии, они и после работы должны были вместе посещать политзанятия и различные военно-прикладные кружки, состоять в разных «добровольных обществах», крупнейшим из которых был «ОСВАВИАХИМ», платя в них регулярные взносы. Дух и принципы коллективизма царили во всем.

В 1936 году в жизни Невского района произошла важнейшая перемена, навсегда разделившая историю этого места на «до» и «после» свершившегося: был открыт мост им. Володарского, возведенный по проекту инженера Г. П. Передерия. До этого никаких стационарных переправ через Неву после Финляндского железнодорожного моста не было. Перебраться на другой берег можно было на пароходном пароме, а летом или зимой пешком по льду. Никто точно не знает, сколько людей проваливалось под подтаявший лед при переходе Невы. Необходимость стационарной переправы была очевидной.

Мост Володарского стал выдающимся образцом советского конструктивизма. На тот момент он стал чуть ли ни авангардом городского мостостроения в СССР. Главной отличительной чертой тогдашнего моста стали железобетонные конструкции боковых пролетов арочной формы. В 1972 году на правом берегу Невы был построен жилой квартал с домами — пропиля-

ми повышенной этажности, как тогда говорили. Эта архитектурная группа, образовав выразительный силуэт, сразу стала символом Невского района. Однако надолго он не сохранился. Из-за низкого качества строительных материалов, использованных при возведении моста, в частности железобетонных арок, в 1989 году было принято решение полностью перестроить мост. Также при прокладке проезжей части моста были допущены ошибки, мост приходилось ежегодно ремонтировать.

Однако, вернемся в 30-е гг. В 1933-м году в Ленинграде был запущен двухвагонный трамвай повышенной пассажироместимости, получивший прозвище «Американка».

*Вагон ЛМ-33 открыл в нашем городе эру четырехосных трамваев. До 1933 года в Ленинграде курсировали только небольшие двухосные вагоны, однако их вместимость уже не соответствовала возросшему уровню перевозок...*

*В начале 30-х годов группа советских инженеров под руководством Д. И. Кондратьева отправилась в командировку для изучения иностранного опыта проектирования трамвая, отвечающего требованиям современного городского рельсового транспорта. Внимание специалистов привлекли четырехосные вагоны фирмы "Peter Witt", которые эксплуатировались в нескольких городах США. Американским происхождением вагона и объясняется имя, данное ему ленинградцами. Материал сайта Г.У.П. «Горэлектротранс».*

Однако здесь не обошлось без технических накладок. Длинный вагон, в часы пик переполненный пассажирами, оказался слишком тяжелым для трамвайной колеи, рассчитанной на относительно легкие английские вагоны. Асфальтовое покрытие давало многочисленные трещины, а рельсы вдавливались в грунт. Пришлось на отдельных участках ввести таблички, ограничивающие скорость трамвая до 10 км в час — «ТРАМВАЮ 10». Эту проблему смогли решить только в начале 2000-х гг., но «Американка» тогда уже не ходила.

Наш трамвай идет дальше, мимо новостройки, возведенной на месте снесенной церкви, это дворец культуры им. Крупской, мимо старых фабрик: бывший «Максвэлл», бывший «Паль», бывшая «Невка». Вот новое здание — ниточная фабрика им. Володарского. Построена П. И. Балинским. Это оригинальное пятиэтажное здание вполне в духе своего времени с элементами стилизованного декора. Появление этого корпуса сразу изменило масштабное восприятие архитектурного ландшафта. Проект Балинского был удостоен первой премии. Это целый квартал прядильно-ткацких фабрик. Что же изменилось здесь в социальном отношении? Пожалуй, лишь одно: эпоха борьбы рабочих за свои права сменилась временем «судов за катушку ниток». На заборе возле трамвайной остановки наклеена афиша «В Большом зале Филармонии выступает с оркестром Курт Зандерлинг»...

Вскоре мы проезжаем место строительства ошеломляющей громады, которая будет походить своим силуэтом на древний испанский замок —

это «Хлебный город», целый комплекс складов и элеваторов — комбинат им. С. М. Кирова. Архитектор Л. Б. Райкин, инженеры А. Ю. Флейшмахер и Б. Я. Дризен.

Итак, наше путешествие «20 лет спустя» заканчивается, мы вновь расстаемся с нашим «трамваем времени» на пороге больших перемен, которые начнутся первого декабря 1934 года. С того дня, когда мы вновь проехали по Шлиссельбургскому тракту, сменилось несколько эпох. За это время облик Невской заставы значительно изменился, исчезли все ветхие деревянные постройки. Значительно выросла этажность в целом и возникли высотные доминанты, что радует. Что бы сказал сегодня наш трамвайный попутчик? Тогда в 1934-м он ненадолго приехал в Ленинград и любезно пригласил нас в свое трамвайное путешествие. Затем его путь где-то затерялся.

### **Невский район от 30-х до 70-х**

По мнению некоторых историков и знатоков Северной столицы новаторский социальный эксперимент в масштабах одного района был закрыт где-то в конце 1930-х годов. Вместо него стал осуществляться новый проект, вдохновленный новой общественной идеей. Володарский райсовет — монументальное здание, построенное в 1936–1939 годах как градостроительная доминанта всего района. Это образовало центральный архитектурный ансамбль данного места. В 1939 году в перспективе улице Ивановской, которая идет после моста Володарского в сторону тогдашней деревни Купчино, начал формироваться архитектурный ансамбль в духе «Советского ампира». Его также спроектировали Е. А. Левинсон, И. И. Фомин и С. И. Евдокимов.

Евгений Адольфович Левинсон был архитектором советской школы, хотя образование свое начал в 1915 году. Для осуществления грандиозного, глубоко идеологизированного проекта, на роль главного творца «Нового города солнца» необходимо было поставить молодого архитектора, возвращенного советской властью. Евгений Левинсон безошибочно почувствовал решительный переход от пролетарской утопии с ее многообразием оттенков красного к созданию монолитного государства, скрепленного железной идеологией и безраздельной властью вождя. Архитектура всегда дает самый правдивый портрет своего времени и социума. Символичным в этом ансамбле стало полное высотное единообразие: ничто не выделяется выше красной линии общего ранжира. Это и определяет настроение данного места. После осуществления этого проекта Левинсон без преувеличения стал ведущим архитектором Ленинграда.<sup>10</sup>

Вот еще несколько любопытных эпизодов, связанных с историей Мурзинки советских времен. Именно здесь, за заводом «Большевик» (Обуховским), в июле 1945 г. была сооружена одна из трех триумфальных арок на пути торжественного возвращения в Ленинград воинов-победителей. А в ноябре 1947-го, на проспекте деревни Мурзинка появился памятник Сталину — один из четырех величественных монументов «вождю народов», воздвигну-

тых в нашем городе к его 70-летию. Автором этого памятника, как и трех других в Ленинграде, стал скульптор Н. В. Томский. Огромный монумент в Мурзинке одиноко простоял посреди широкого пустыря до начала 1960-х годов.

В годы восстановления разрушенного войной хозяйства развернулась работа по преобразованию необустроенных городских территорий и замена обветшавших домов на новостройки. В начале, в 1946–1947 годах была проведена общегородская инвентаризация всех строений г. Ленинграда. Было сделано несколько десятков тысяч подробных фотоснимков по всему городу. Сейчас этот фонд хранится в Центральном Государственном архиве кинофотодокументов, благодаря этим фотографиям мы сегодня имеем представление о реальном облике нашего города до масштабной реконструкции с 60-х до 80-х годов прошлого века.

В период с 1947-го по 1952-й в разных местах Невского района появились кварталы малоэтажной застройки с озелененными дворами и палисадниками. Это кварталы построены на улице Бабушкина: дома 35–43, на Большой Смоленской — ул. Крупской дд. 8–26, на Большой Смоленской ул., 32 — ул. Седова, 20–54. Идея подобного типа жилья была позаимствована в европейских странах, главным образом в Австрии и Германии. Руководителем проектных коллективов неизменно был Евгений Левинсон. В таких домах были запроектированы отдельные квартиры, по 4 на одну парадную, но при строительстве их сделали коммунальными. Существенным недостатком этих домов являются слишком маленькие оконные проемы, в помещениях недостаточно света, и в пасмурные дни там приходится все время держать включенными люстры. Общее качество стен, перекрытий, технического оснащения с самой сдачи в эксплуатацию оставляло желать лучшего. В отличие от своих европейских прототипов эти квартиры не стали популярными на рынке недвижимости в Санкт-Петербурге.

В дальнейшем формирование облика Невского района остановилось почти на 40 лет. Однако в этой части города стал формироваться своеобразный культурный агломерат. Причиной этому стали дома на Ивановской улице и два пропиленных дома, заходящих углами на Прямой проспект. Там на верхних этажах устроены мастерские художников ЛОСХа. В одной из таких студий и в ближайших кварталах в 1984 году был снят фильм «Мой друг Иван Лапшин». Режиссер Алексей Герман, в главных ролях Андрей Миронов и Андрей Болтнев. Фильм стал культовым, а мастерские — местом встреч и художественных «тусовок». Кроме того, на правом берегу Невы, в общественном блоке высоток-пропелей открылся театр «Буфф». Место стало богемным. В 90-х годах в мастерские к художникам зачастили «купцы» — оптовые закупщики картин. Они за 50–100 немецких марок или в половину меньшую сумму в долларах скупали оптом картины и этюды художников, набивали до отказа выдавшие виды микроавтобусы и увозили «товар» в Польшу, затем в Германию. Счастливые художники, разбогатев на 800 или 1200 марок или долларов устраивали в своих студиях «приемы по случаю»,

гасили долги, помогали детям и многое другое, полезное. Однако, купцы раз от разу понижали цены, а через несколько лет эта деятельность совсем закончилась. Зато стали открываться местные галереи, где картины художников на первых порах успешно выставлялись и продавались. С 1992 года жизнь за Невской заставой вновь активизировалась во всех отношениях, не всегда позитивно. Заборы и стены запестрели листовками, плакатами и газетами. Их было множество, самых разных: «Советская Россия», «День», «Трудовой Ленинград», «Лимонка», «Дуэль», «Русский порядок»<sup>11</sup> и многие листовки и плакаты по типу китайских «дадзыбао», содержание которых доходило до полного безумия. На заводы и фабрики зачастили пропагандисты и маргинальные политики от крайне правых до ультралевых. Конечно, организаторы всего этого действия рассчитывали на то, что в рабочем районе они соберут, так сказать, богатый популистский урожай. Тем временем происходил колоссальный по своим масштабам «Великий передел».

Хозяйственное состояние района тем временем ухудшалось. Стали приходить в негодность рабочие городки 30-х годов. Дало о себе знать низкое качество строительных материалов, использованных при их возведении. Ситуация становилась аварийной.

Новая эпоха развития Невского района началась в начале 2000-х гг. Она ознаменовалась несколько раньше, в 1993-м году, появлением в ходе капитального ремонта Володарского моста трамвайной эстакады. Во время проезда трамвая по эстакаде открывается перспектива Ивановской улицы. Масштабные перемены облика Невской заставы произошли в 10-х годах нового века и продолжают сейчас. Старые, пережившие свой век заводы и фабрики в большинстве своем закрылись или перебазировались на новые территории. При этом территории старых заводов очищаются от спонтанной застройки и взору открываются первозданные фасады и корпуса старинных фабрик — уникальные памятники промышленной архитектуры. Рядом с ними вырастают корпуса жилых комплексов. По мнению некоторых экспертов из-за несомасштабности высотных жилых корпусов и старинных заводских построек, последние стали малозаметны, особенно при панорамном осмотре левого берега Невы. Однако, в любом случае лучше обновление, чем стагнация. Невский район освобождается от депрессивной среды ветхой застройки, убогого и мрачного вида старых улиц и переулков. Уходят в прошлое бывшие дома — ночлежки, трущобы, корпуса барачного типа. Без сомнения именно сейчас меняется в позитивную сторону «дух места», образующий психологическое восприятие этой части города, а вместе с ним и качество жизни.

Р. С. По мнению многих горожан, стоит открыть для посещения целый ряд художественно-значимых объектов, ныне закрытых. Один из них — дача Чернова. Это весьма обогатит культурную жизнь Невского района.

Иллюстрации к этой статье можно посмотреть здесь:  
<https://master-florus.livejournal.com>, [https://vk.com/florus\\_art](https://vk.com/florus_art)

## Примечания

<sup>1</sup> Трамвайная линия проходила по Каляевской улице. Прокладка трамвайного пути протяжением в 3 километра от деревни Мурзинки до села Рыбацкого началась в августе 1934 года. 20 октября 1934 г. С. М. Киров торжественно открыл однопутную трамвайную линию в Рыбацком. Трамвай разворачивался на кольце, недалеко от Рыбацкого моста, и тем же путем возвращался назад. Трамвайную линию в 1941 г. разбомбили и восстановили только в 1954 г. — уже двухпутной. Здание старой электроподстанции не сохранилось.

<sup>2</sup> «Кулич и пасха» Храм Св. Троицы, пр. Обуховской обороны, д. 235. Построена в стиле русского классицизма в 1785–1790 годах по проекту архитектора Н. Львова. Один из двух храмов, сохранившихся за Невской заставой в советское время. Остальные более 30-ти были снесены в разное время.

<sup>3</sup> «Брэши» — трамвайные вагоны, произведенные по контракту для Санкт-Петербурга фирмой *"Brush Electrical Engineering Company"* в городе Лафборо — Великобритания. Этот подвижной состав использовался в Северной столице с 1907-го до 1940-х годов. Сейчас несколько таких трамваев используются как экскурсионные.

<sup>4</sup> «Птенцы Керенского» — так называли уголовников, выпущенных из тюрем вместе с политзаключенными по революционному декрету А. Ф. Керенского в феврале 1917 г.

<sup>5</sup> Памятник красноармейцу с винтовкой — один из первых советских идеологических монументов. Его установку относят к 1918 году. Автор неизвестен. Точное местоположения не установлено. Сохранилась редкая фотография 1918 года. Эта иллюстрация представлена в электронной версии моей статьи, размещенной в ЖЖ и ВКонтакте.

<sup>6</sup> Автор пояснений к материалу — Н. О. Клапунова, методист по научно-просветительской деятельности 21 января 2021 г. Детские рисунки представлены в электронной версии данной статьи.

<sup>7</sup> «Нэпманы» — мелкие розничные торговцы времен Новой экономической политики в СССР 1923–1929 годов. Образ частного торговца стал излюбленной фигурой для насмешек того времени.

<sup>8</sup> Прядильно-ткацкая фабрика им. Ногина (Александрово-Невская мануфактура) пр. Обуховской Обороны, 70 корп. 2.

<sup>9</sup> Описание было опубликовано в журнале «Зодчий» 1926. <https://history.wikireaing.ru/254689>.

<sup>10</sup> Невский райсовет Ежегодник Ленинградского отделения Союза советских архитекторов I–II / XV–XVI. Выпуск 1934–1939 гг. — Л.-М.: Ленингр. отд. Союза сов. архитекторов, 1940. — 405 с. — С. 177

<sup>11</sup> Названия маргинальных газет, издававшихся с 1990 по 2000 годы.

## Источники

1. Лунев В. С. Невский район. — Л., 1970.
2. Е. А. Бондарчук, П. Ю. Юдин. Невский райсовет // Ежегодник Ленинградского отделения Союза советских архитекторов I–II / XV–XVI. Выпуск 1934–1939 гг. — Л.-М.: Ленингр. отд. Союза сов. архитекторов, 1940. — 405 с. — С. 177.
3. Памятники архитектуры Ленинграда. — Стройиздат, 1983.
4. Невская застава. Берег левый, берег правый. — 2007.
5. Д. Шерих: Невская застава. Берег левый, берег правый. — Серия Санкт-Петербургу — 300 лет.
6. Борзенко С. Б. Невская застава. Взгляд сквозь столетия. — 2018.

Особый интерес представляют рассказы очевидцев и современников.

**О КНИГЕ НИКОЛАЯ КОНОНИХИНА  
«ВЕРА. Жизнь и творчество Веры Матюх» (СПб., 2020 г.)**

С именем Веры Фёдоровны Матюх связана целая эпоха в развитии искусства графики Ленинграда и современного искусства. Можно без преувеличения сказать о том, что ее творчество вместило в себя целую эпоху истории графического искусства нашего города — от «эха авангарда» в ленинградской живописи и графике второй половины 1930-х гг. до времени восстановления в правах этого масштабного явления в конце 80-х и многообразие путей творческих поисков в постсоветской России.

Примечательно, что книгу на развороте титульного листа открывает запись Павла Михайловича Кондратьева — одного из учителей Веры Фёдоровны, сделанная 18 марта 1944 г.: «Я бы хотел, чтобы была книга, назвал бы ее "Вера"». Наверное, сама энергетика, заключенная в имени художницы, сделала возможным осуществление пожелания замечательного ленинградского мастера, входившего в круг Малевича и во многом определившего основной вектор творчества его ученицы. Путь коллекционера, историка ленинградского искусства Николая Юрьевича Кононихина к этой книге, ставшей первой обобщающей фундаментальной монографией о творчестве Веры Матюх, словно по ступеням шел от одной публикации к другой (полный их список приведен автором в библиографическом перечне): «Художники общества "Аполлон"» (сборник, вышедший в формате компьютерного альбома на CD в 1999 г.), «Вера Матюх. Пластический образ времени» (статья к каталогу выставки в ЦВЗ «Манеж», 2015), «Вера Матюх и скучные места» (2016, ДК Громов), «Вера Матюх. Акварели» (2017, музей «Царскосельская коллекция»), «Вера Матюх. Эксперименты» (2018)...

С другой стороны, близкое знакомство с Верой Фёдоровной, возможность общения с нею (интервью, взятое Николаем Кононихиным в мае 1999 г., также приводится в книге) не только дали мощнейший импульс к созданию именно такой книги, но и... в какой-то степени затрудняли для автора работу над рецензируемым изданием. Уже во введении автор обращает внимание на эти сложности. В связи с этим стоит привести развернутое высказывание, приоткрывающее те моменты исследовательской работы, о которых мы вряд ли могли бы самостоятельно узнать, открывая прекрасно изданную монографию. *«Живое общение с художником, возможность видеть процесс работы, прикоснуться к оттискам, едва вышедшим из-под печатного преса, ощутить влажность акварельного листа чрезвычайно важны для исследователя, но вредны для осознания масштаба личности и творчества. Подробности быта и детали творческой кухни во время частых посещений Веры Фёдоровны становились тем самым частоколом "деревьев", сквозь который не разглядеть "леса". Понадобилась дистанция в четверть века,*

*чтобы <...> личность творца приобрела характерные черты. Пришло время увидеть большое — художника Веру Фёдоровну Матюх и то, что отличает ее работы: монументальность, конструктивность, созвучность времени и внутренняя свобода».*

Богатый опыт научно-исследовательской и собирательской деятельности, связанной, в том числе, с коллекционированием работ Веры Матюх и систематизацией ее архива, позволил Николаю Кононихину показать становление и развитие творчества художницы и в глубоко личностном аспекте. Он связан с раскрытием того, что, вспоминая название книги Льва Мочалова, можно назвать «неповторимостью таланта» и, конечно, с определением роли художницы в широком контексте большой истории искусства нашего города на протяжении без малого семи десятилетий. Как представляется, в рецензии нет необходимости в пересказе биографии Веры Фёдоровны и в оценке размышлений автора об особенностях ее видения мира и метода работы Веры Матюх над живописными и графическими произведениями, даже в случаях явного следования «формам самой жизни» напоенных живительной энергетикой русского авангарда. Заинтересованный читатель сможет проследить эти и многие другие моменты, включающие профессиональное рассмотрение отдельных этапов творчества Веры Матюх и ее произведений, в процессе знакомства с книгой. Скажем только, что автору удалось решить главную задачу — дать живой, запоминающийся образ Веры Фёдоровны.

Важно отметить, насколько органично «вплетены» элементы искусствоведческого анализа «времени и места» творчества Веры Матюх в канву ее жизни, долгой и непростой, но всегда наполненной энергией творческого созидания. Эта пульсация живого поиска, включавшего в себя и доверительное к натуре, и ее смелую трансформацию вплоть до смелого соединения кубистических пластических построений и своеобразного отзвука древнерусских икон и фресок в акварелях и гуашах 1980–2000-х гг.

Текстовые разделы книги и ее иллюстративный ряд организованы в соответствии с теми видами искусства, к которым обращалась Вера Фёдоровна. Это офорт, живопись, литография, акварель и гуашь, рисунок и, наконец, книжная иллюстрация. Особое значение в структуре издания принадлежит тщательно составленному приложению и справочному аппарату. Читатель сможет ознакомиться с рукописной анкетой, заполненной Верой Матюх в конце 1989 или начале 1990 г., и с интервью, взятом у художницы Николаем Кононихиным и впервые опубликованном в Петербургских искусствоведческих тетрадях в 2014 г.

Наконец, в приложении представлены воспоминания о Вере Фёдоровне, написанные Натальей Козыревой, Михаилом Красиком, Вадимом Бродским, Ольгой Давыдовой, Еленой Натаревиц, Аллой Кононовой, Ириной де Ваал, Натальей Ведищевой, Николаем Ковалёвым, Григорием Молчановым, Иваном Тарасюком, Аллой Кононовой и А. Е. Порай-Кошиц. Здесь уместно привести краткое предуведомление автора книги к этим воспомина-



ниям, показывающее их роль в более полном раскрытии личности художницы: «Вера Фёдоровна не была человеком публичным и избегала всякого официоза, поэтому "Воспоминаний" о ней раньше никто не писал. Но личность ее была столь неординарна, а искусство — столь экспериментально, что многие, кто был с нею знаком, общался или работал рядом, на всю жизнь запомнили ее фразы, поступки, отношение к разным жизненным ситуациям. И откликнулись на мою просьбу записать их, когда готовилась эта книга».

Так издание обретает более многомерное, хочется сказать, полифоническое звучание, где сквозь ведомые художнику закономерности творческого пути проступают, пробиваются наружу часто не зависящие от него житейские перипетии, которые лишь на первый взгляд кажутся далекими от собственно творческой проблематики. Драматические обстоятельства жизни Веры Матюх и ее матери и сестры в дни войны, счастливое приобретение автором, Николаем Кононихиным, книги отзывов на выставку художницы и содержащийся в воспоминаниях Аллы Кононовой рассказ о чудесном воскрешении в квартире Веры Фёдоровны приобретенного под Новый год замороженного карпа... Эти и многие другие драгоценные фрагменты живой пульсирующей жизни настоящего художника тактично вплетены в ткань искусствоведческого текста и в воспоминания Веры Матюх и ее современников, друзей, собеседников. Ведь в том числе из таких незначительных, на первый взгляд, событий и фактов складывается величественная мозаика подлинного искусства, открытого в большую жизнь с ее радостями и горестями, обретениями и утратами, буднями и праздниками.

Как и в опубликованной ранее моей рецензии на другую книгу Николая Кононихина «Ленинградская школа литографии. Путь длиною в век» отмечу высокую культуру подачи иллюстративного материала, обусловленную прекрасной работой дизайнера Бориса Файзуллина. Профессионализм и особый такт (без бьющих на эффект приемов) в оформлении позволяют и само это издание назвать вслед за наследием самой Веры Фёдоровны подлинным *явлением* петербургской-ленинградской школы, где любовь к книге, понимание ее безусловной эстетической ценности (прекрасно известное самой художнице) красной нитью сквозь все XX столетие. Упомянувшееся в начале рецензии пожелание Павла Кондратьева стало пророческим — книга «Вера» появилась и заняла достойное место в нашем культурном пространстве.



**О КНИГЕ РУСЛАНА БАХТИЯРОВА «ЕВГЕНИЙ БИЖГАНОВ.  
ЖИВОПИСЬ. ГРАФИКА» (СПБ.: АСТЕРИОН, 2022)**

Евгений Юрьевич Бижганов — художник, преподаватель, друг моего друга и коллеги, Руслана Бахтиярова. И своего рода зримым результатом этой уже многолетней дружбы, которая привнесла новые грани в его научную работу, стал изданный летом 2022 году альбом, вместивший самое главное, можно сказать, сущностное в творчестве Бижганова. Он начинал с сюжетов и тем романтических, посвященных всадникам Апокалипсиса и персонажам древнегреческих и скандинавских мифов. А в последние годы все чаще находит свою романтику в пейзаже, где есть и своя лирическая описательность, и настоящая влюбленность в душу природы. И это увлечение нашло отражение в живописи и графике, представленной на страницах прекрасно подготовленного издания.

На первый взгляд, пейзажи Бижганова, в немалой степени вдохновленные недавней прекрасной выставкой Ивана Шишкина в Русском музее, просты и неприхотливы. Но как только ты всматриваешься в них, становится ясно, что художник не просто констатирует, он создает то, что по-настоящему дорого каждому сердцу русского человека. Многие мотивы полотен и рисунков Бижганова звучат словно приглашение войти в этот лес. Это приглашение озвучено наклоном стволов и ветвей, игрой света и тени на мягком ковре летней травы или на глубоких сугробах. И в том, что в живописном пейзаже Евгения, украсившем обложку книги, запечатлены именно березы, есть что-то живое и трогательное. Ведь в строках русских песен и в творениях мастеров реалистического пейзажа уже столько лет живет это благородное и открытое деревце, возле которого загадывают желание, молятся или навсегда прощаются с человеком... Это подлинный образ русского бога природы, одухотворенный и поэтический, простой и вместе с тем значительный. Евгений Бижганов пишет и другие деревья, другие мотивы, так что не возникает ощущения сухого и ломкого перечисления деталей и особенностей. Он берет точные тональные отношения, и даже опавшие ветви пишет, как живые, наполненные соками земли...

Так и в своей жизни Евгений знает достоинства и недостатки своих друзей, и в этом отношении он тоже по-своему раскрывается как проницательный художник, обладающий редким и столь нужным сейчас даром человековедения. Или, проще говоря, человечности как способности понять и принять радость и боль другого, как свою. Это равнодушие живет и в его евангельских мотивах, особенно в замечательной работе «Стремление к свету», где Спаситель предстает перед нами с красноречивым жестом распростертых рук, где ощутимо напутствие, нравственный завет, обращенный и к Его ученикам, и к каждому человеку.

Очень хорошо, что в альбом тактично включены сюжетные работы с евангельскими персонажами и мифическими героями, автопортрет молодого художника и один из его любимых композиторов, великий Моцарт, продолжающий жить в каждом новом исполнении его бессмертных творений... На страницах книги есть место и свету, и тому, что можно назвать трагической, мрачной стороной бытия человека в мире, будь то неизбежная старость и недуги, готовность поддаться искушению и соблазну, гордыня и другие смертные грехи. Но в самом обращении к этим, увы, неизбывным проявлениям людской природы, есть ощущение поиска пути преодоления трагедии, преодоления сложных жизненных обстоятельств. Далеко не каждый современный художник решится обратиться к сюжетам и темам, требующим неравнодушия, большого душевного труда. «Сотворение», «Победа над зверем», «На грани» — эти и другие картины, с которыми мы знакомимся на страницах книги, дополняет по принципу необходимого контраста прекрасная пейзажная живопись и графика. Подчеркну, что его графика *животисна*, она создает богатый, насыщенный светом, красками и звуками мир, подробно древу передающий нам идею животворящего начала, в котором заключено особое качество произведений художника. Руслан Бахтияров в характеристике творчества своего друга прекрасно почувствовал этот момент, что во многом позволяет назвать и его книгу, изданную на высоком полиграфическом уровне, произведением искусства. Фактура листа, масштаб изображений в альбоме иллюстраций как бы оттеняют прелесть живой пластики образа, присущей и пейзажным, и сюжетным работам Бижганова. И это особенно важно, ведь художник по-настоящему влюблен в искусство, и в этом тоже есть какая-то трогательная доверительность, что, хочется верить, ощутит каждый читатель, открывший этот небольшой, но удивительно содержательный альбом.

В добрый путь, автор книги и ее герой!



**«...И БАСНОСЛОВНЫЙ ЭРМИТАЖ!»**  
**Н. Я. Агнивцев «Коробка спичек», 1923 г.**

В моих руках книга. Книга об Эрмитаже. Об этом крупнейшем и значительнейшем музее с одним из величайших художественных собраний в мире немало написано толстых монографий, немало небольших брошюр, путеводителей и различных буклетов. Но эта книга особенная. Каждый посетитель, приходя в музей, смотрит произведения великих живописцев, обходит скульптуры, внимательно рассматривает предметы прикладного искусства, иногда даже не задумываясь, кто и почему собирал, хранил и хранит все эти художественные сокровища; почему здания, залы и экспозиции музея устроены так, а не иначе, и, наконец, кто и когда был директором или главным архитектором музея, под чьим руководством музей стал таким, каким мы его видим сейчас... Вот именно об этом и рассказывают авторы книги. Валерий Павлович Лукин, почти полвека проработавший в должности главного архитектора музея, к сожалению, недавно ушедший в мир иной, и Татьяна Владимировна Праздникова, старший научный сотрудник Архитектурной службы Государственного Эрмитажа.

О тематике книги говорит само ее название: «Сто лет — сто событий. Трудам эрмитажных директоров и архитекторов посвящается...». Книга охватывает практически весь период существования Государственного Эрмитажа, как музея: с октября 1917 года, когда по распоряжению А. В. Луначарского Зимний дворец наравне с Эрмитажем был объявлен Государственным музеем, до столетней годовщины революции, когда в парадных залах музея «ожили» тени прошлого, когда предметы, воспоминания и фотографии заставили зрителя окунуться в водоворот октябрьских событий и пережить первые шаги музея в новой, еще неизвестной ему формации.

Перелистывая страницу за страницей, всматриваясь в события, происходившие в стенах музея, в лица сотрудников, невольно понимаешь, что музей — это не только хранитель колоссальных коллекций, но и хранитель памяти, хранитель истории преобразования императорской резиденции в величайший музей с мировым именем.

На страницах книги огромное количество иллюстраций, фотографий и имен. И какие это имена, какие это судьбы... Легендарный Иосиф Абгарович Орбели бывший директором долгие годы, в частности во время Великой Отечественной войны и руководивший эвакуацией вглубь страны художественных собраний. Михаил Илларионович Артамонов, пожертвовавший карьерой директора ради однодневной выставки художников-такелажников... Сейчас музеем руководит Михаил Борисович Пиотровский, сын не менее легендарного директора Бориса Борисовича Пиотровского, археолога и востоковеда, ученого с мировым именем, много лет проработавшего на этом посту.

В страшные годы войны, невзирая на голод и бомбежки, эрмитажники не только сохраняли оставленные в музее экспонаты, занимались ремонтом пострадавших во время обстрелов зданий и залов, несли дежурства на крышах, но и вели большую научную работу. Так в декабре 1941 года в стенах музея проходило торжественное заседание, посвященное юбилею Низами Гянджеви, на котором с докладом выступал тогда еще молодой ученый Борис Пиотровский.

С именами директоров неразрывно связана история жизни и развития музея: Дмитрий Иванович Толстой — директор Императорского Эрмитажа, немало сделавший для сохранения коллекций в сложное революционное время, Сергей Николаевич Тройницкий — первый после революции директор музея, комиссар Эрмитажа Николай Николаевич Пунин — один из организаторов системы художественного образования и музейного дела в СССР, инициатор создания искусствоведческого факультета в Академии художеств и заведующий кафедрой западноевропейского искусства, Борис Васильевич Легран — защищавший Эрмитажные коллекции от распродаж, Владимир Францевич Левинсон-Лессинг, возглавлявший филиал Эрмитажа в Свердловске, куда были эвакуированы музейные коллекции в годы войны. Имена всех не перечислишь. И за каждым из этих имен стоят удивительные события, произошедшие в жизни музея.

В книге не найдешь описаний и анализа произведений искусства, она посвящена только тем, кто создавал этот музей, кто был хранителем не только этих бесценных ценностей, но и хранителем залов и зданий Эрмитажа, кто год за годом превращал «царские чертоги» в выставочные залы, бережно сохраняя при этом творения своих гениальных предшественников — Б. Ф. Растрелли, Валлен де Ламота, Ю. М. Фельтена, В. П. Стасова, Н. А. Горностаева... Имена архитекторов музея, начиная с Николая Ивановича Крамского, служившего еще архитектором при Министерстве Императорского двора, Александра Владимировича Сивкова, создателя единого архитектурно-планировочного проекта музея и занимавшегося восстановлением зданий и залов пострадавших в годы Великой Отечественной войны, и более близких к нам — Евгения Ильича Ухналёва, приобретшего архитектурный опыт в сталинских лагерях, и последнего главного архитектора Эрмитажа — Валерия Павловича Лукина, лейтмотивом проходят через всю книгу, через всю историю музея.

Помимо этих громких имен, в книге есть целый ряд и главных архитекторов, и директоров Эрмитажа, чьи имена практически неизвестны, и мало о чем говорят непосвященному читателю. И, тем не менее, они тоже, возможно, не в таком глобальном масштабе, были «строителями» Эрмитажной истории, и забывать об этом нельзя.

Основной массив книги — это ее иллюстрации. Множество материалов с пометкой «публикуется впервые», множество — из архива самих авторов, что может говорить только о неподдельной научной заинтересованности и желании по крупицам собрать и сохранить уходящую историю жизни музея.

В книги почти нет авторского текста, вернее, он появляется лишь тогда, когда речь идет о событиях, к которым авторы книги причастны сами. Весь остальной текст — это цитаты из книг, выдержки из воспоминаний, короткие ремарки тех, кто жил этим музеем, кто творил его историю. Этот неординарный прием дает возможность погрузиться в атмосферу ушедшего времени, прошедших событий, дает возможность узнать подлинную историю как бы из «первых рук».

За каждым именем, упомянутым в книге, стоит необыкновенная история, необыкновенная судьба. Очень многие из тех, чьи фотографии, чьи цитаты мы встречаем на страницах книги, к сожалению, уже не с нами. Мы не можем говорить о них в настоящем времени. Но они оставили о себе память, как о людях, бесспорно, по-разному относящихся к Эрмитажу, но всегда искренне в него влюбленных и бесконечно преданных ему.

Завершает книгу «указатель имен сотрудников Эрмитажа». Даты жизни многих оканчиваются 1941, 1942, 1943 годом... Страшно себе представить, что они, сохраняя для будущих поколений оставшиеся в блокадном Ленинграде произведения искусства, переставали быть сотрудниками музея в день и час своей смерти...

Хочется окончить все вышесказанное словами Н. А. Некрасова: «какой светильник разума...». Почетная слава им всем, сохранившим и продолжающим хранить этот негасимый источник, имя которому — Государственный Эрмитаж.



## СОВЕТСКИЙ КИНОАВАНГАРД 1920-Х ГОДОВ И ЕГО СВЯЗЬ С НОВАТОРСКИМИ ТЕЧЕНИЯМИ В ИСКУССТВЕ НАЧАЛА ХХ ВЕКА

Известный английский исследователь искусства Джон Берджер писал, что живопись начала разрушаться благодаря импрессионистам, далее вещество живописи и иллюзия трехмерного пространства были разъяты кубистами, которые ввели множество точек зрения, и закончилась она экспериментами футуристов и «Черным квадратом» Малевича. Свернув с протоптанной веками тропы, искусство встает перед чем-то новым, перед более сложным образом реальности. Но известно, что ничего не кончается и ничто никуда не уходит. «Кубизм изменил природу отношений между изображением и реальностью, отразив тем самым новые взаимоотношения человека и реальности»<sup>1</sup>. И энергия, заключенная в искусстве живописи, нашла свое продолжение в кинематографе — этот вид искусства отвечал в большей мере изменившимся требованиям времени, кроме того, идея художника полнее и быстрее могла быть донесена до широкой аудитории. В связи с этим тема киноавангарда 20-х годов в аспекте развития импульсов, заложенных в живописи, кажется чрезвычайно интересной: она дает возможность посмотреть, как прорастают и продолжают в кинематографе авангардные течения в искусстве начала ХХ века.

Основной посыл и движущая сила советского киноавангарда — открытие нового и разрушение старых представлений о мире. Революция вскрыла новые возможности, личностные и общественные, художники были «облучены» революцией, по выражению литературоведа Дмитрия Быкова. И это обещание новых перспектив, от которых захватывало дух, и то, что люди являлись свидетелями и участниками великих событий, переносит идеал в будущее. В близкое, достижимое будущее, своим светом озаряющее творчество этих художников. Романтический посыл русского киноавангарда заключался также в идее воспитания нового зрителя путем вовлечения его в размышления об увиденном. Идея создания нового человека с помощью искусства была характерна для кинодеятелей 20-х годов.

Лев Кулешов, Всеволод Пудовкин, Дзига Вертов, Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко, Эсфирь Шуб внесли огромный вклад в развитие киноязыка, а также в формирование эстетики советского кинематографа. Являясь авторами программных манифестов, статей и книг, они повлияли на дальнейшее развитие кино и искусства в целом.

Одним из главных достижений русских киноавангардистов является монтаж. Роль монтажа, если рассматривать его расширительно, включая в него тщательный выбор темы, материала, ритм съемки и собственно монтаж, как

одного из наиболее сильных художественных средств, воздействующих на зрителя, — трудно переоценить в развитии мирового кинематографа, он открывал возможности новым подходам к киноискусству. Монтаж становится инструментом для создания новой реальности. Но начало этого процесса положено авангардной живописью, особенно кубизмом, который отверг традиционную перспективу, ракурсы, моделирование, особое внимание уделял неожиданным эффектам пространства и света в поисках нового взаимодействия пространства и формы.

И даже чуть ранее. В книге С. Эйзенштейна «Монтаж», который в своем исследовании обращался к искусству древности, к классической и современной европейской живописи, а также к восточной изобразительной традиции, есть любопытный пример анализа портрета М. Н. Ермоловой В. А. Серова (1905). Эйзенштейн обращает внимание зрителей на новаторство художника, использовавшего прием кадрирования фигуры в пространстве. Все «кадры», смонтированные между собой, отражают разные точки съемки: сверху, в упор, немного снизу, снизу. Последовательное движение глаз зрителя по кадрам, заложенное художником, создает ощущение движения в картине. «Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изобразимые элементы произведения, но и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор»<sup>2</sup>.

«Монтаж аттракционов» (понятие, введенное С. Эйзенштейном) основан на конфликте: кадра с кадром, композиции внутри кадра. Здесь много сходства с аналитическим кубизмом — пространство раскалывается, время растягивается: таков, например, эффект бесконечного побега людей от солдат по лестнице («Броненосец "Потемкин"», 1925). Таким образом сконструированная реальность делает зрителя соучастником происходящего. Кроме того, по точному наблюдению историка кино Ф. Альбера, тщательное конструирование кадра у Эйзенштейна, с необычайным вниманием к вертикалям, диагоналям, геометрическим фигурам, лежащим в основе предметов, контрастам, роднит его творчество с произведениями конструктивистов. А использование слов в титрах по принципу коллажа, необычных шрифтов, резких контрастов отсылает зрителей к коллажам кубистов<sup>3</sup> и к советскому плакату 1920-х годов.

Эйзенштейн был захвачен и более амбициозной идеей — интеллектуального монтажа, который позволил бы переложить самые сложные концепции на образы кино, например, «Капитал» Карла Маркса. И здесь возникает аналогия с идеей Библии для неграмотных, послужившей плодотворной почвой для развития живописи Средневековья — росписи церквей и монастырей, иконы и книжные миниатюры должны были изображать сюжеты из Ветхого и Нового Завета, полные символического значения.



Психологические основы монтажа были сформулированы Л. Кулешовым, художником по образованию (он окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества). Эффект Кулешова объяснял, как идея смысла рождается из сочетания определенных кадров. Также в связи с нашей темой интересна следующая идея режиссера, очень созвучная общему концепту новаторских течений начала XX в.: «...вещь и натурщик равноценны для создания кадра, и ни один из них над другим не преобладает<sup>4</sup>». В этих словах отражается особенности «натюрмортного» видения, присущего искусству той поры, когда акцент с предмета изображения переносится на способ изображения, т. е. «действительность» может быть существенно, а порой и радикально, переосмыслена художником, формально и эстетически. Достаточно вспомнить портреты фовистов или кубистов, чтобы увидеть связь между живописными и кинематографическими произведениями (П. Пикассо «Портрет Канвейлера», 1910, А. Матисс «Портрет жены художника», 1913).

Эта идея близка творчеству еще одного выдающегося режиссера той эпохи — Эсфирь Шуб, которая стояла у истоков фильма-компиляции: она перемонтировала русские дореволюционные и западные ленты, перекодировала изначальные смыслы, которые так же должны были воздействовать на умы кинозрителей («Падение династии Романовых», 1927). Этот интерес к переделыванию, перемонтированию характерен и для других кинематографистов этого времени (Эйзенштейн).

Всеволод Пудовкин первым в России обратился к монтажу с обратным кадром — флешбэкам и ускоренной съемке (слоу-моушн). Это позволяло менять темп повествования фильма. Он был одним из выдающихся теоретиков советского кино, например — развивал тему восприятия музыки зрителем в зависимости от темпов звучащей музыки.

Для Ленинградской школы (Л. Трауберг, Г. Козинцев, С. Юткевич) в 20-е годы характерен интерес к пластике, эксцентрике, гротеску. Режиссеры организовали творческую мастерскую ФЭКС (Фабрика эксцентричного актера), обучали актерскому мастерству и ставили спектакли, затем она была преобразована в киномастерскую. Для Ленинградских мастеров более характерна опора на литературную основу, переданную порой фантазмагорично. В отличие от С. Эйзенштейна, видевшего своего героя в массах людей, делающих историю, для которого драматургия сюжета была скорее вторична, Ленинградские художники демонстрируют интерес к единичному, индивидуальному, к нарративности. В причудливых сочетаниях сна и действительности («Шинель» Г. Козинцева и Л. Трауберга, 1926), ирреальном освещении, гротескной игре актеров, усложненной повествовательности, драматической напряженности сильны влияния экспрессионизма, живописного и кинематографического.

Необычайная красота визуального ряда фильмов А. Довженко («Звенигора», 1928; «Земля», 1930), раскрывающая пантеистическое, лирическое мировоззрение режиссера, послужила источником многочисленных цитат для

более поздних кинематографистов — Тарковского, Пырьева, Вуди Аллена. Это фильмы-притчи, полные ярких образов и метафор, в которых воплощены христологические мотивы.

Формирование художественного языка кинокомедии 1920-х основывалось на опыте русского и советского театра 1910–1920-х годов, особенно на творчестве Вс. Мейерхольда, А. Таирова и Н. Евреинова, с их вниманием к эстетике народного театра и комедии дель арте, подчеркнутой эксцентрикой, гротеском, приемами пантомимы («Шахматная горячка» В. Пудовкина, 1925; «Ягодка любви» А. Довженко, 1926; «Поцелуй Мэри Пикфорд» С. Комарова, 1927). Однако и в живописи той поры есть подобные параллели: это творчество художников «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста» — М. Ларионова, И. Машкова, П. Кончаловского, чьи остро характерные и ироничные произведения своим упрощенным сюжетом порой напоминали анекдот (М. Ларионов «Офицерский парикмахер», 1910; И. Машков «Автопортрет и портрет П. Кончаловского» 1910; П. Кончаловский «Шахерезада», 1917).

«Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова — один из самых известных фильмов за всю историю кино. Фильм бессюжетен: показана жизнь города в движении, в изменчивости. Содержание фильма — это, скорее, процесс взаимодействия между зрителем и пространством, разнообразием форм и объектов в пространстве, их движением. Художник говорит нам об ограниченности единой точки зрения, о том, что человек сам по себе может видеть лишь незначительную часть реальности. Язык Вертова ближе всего к кубизму — реальность распадается на отдельные образы, и из чередования отдельных динамичных фрагментов, множественности, рождается цельный образ нового мира и новое единство. Отказавшись от непрерывного повествования в кадрах, Вертов создает непрерывность на более глубоком, структурном уровне. При этом фильм Вертова демонстрирует нечто продолжительное, что не имеет кульминации как таковой. В то же время в семантике фильма заключено футуристическое воспевание движения, большой скорости, технического прогресса как символа светлого будущего. Virtuозная работа с камерой — наклоны, использование различных эффектов, особенно разделенного экрана, скошенных углов, съемки в отражении — придает необыкновенную динамику повествованию. При этом именно у этого мастера сохраняется Ренессансная модель восприятия мира: человек — это глаз, он способен вмещать и отражать все, что он видит вокруг. В этом мне видятся отличия этого художника от других мастеров этой эпохи, чья модель основывалась на собственных художественных представлениях, включавших и идею создания новой реальности. Творчество Вертова оказало огромное влияние на развитие документального кино. Неслучайно в 1970-е гг. Жан-Люк Годар, основавший группу, которая занималась социальной публицистикой, назвал ее «Дзига Вертов».

В 30-е годы наступает другая эпоха. И не только в политическом смысле: в кино приходит звук и меняется герой повествования — «Чапаев»

бр. Васильевых (1934), «Щорс» А. Довженко (1939), трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга (1935–1938). Меняется образность в целом — стране была нужна новая мифология и новые святые.

Советский киноавангард — замечательное и уникальное явление XX века. Помимо технического новаторства, он интерес тем, что объединил в себе символику и притчевость, наследованную из символизма начала века, кубистский интерес к конструкции — как преодоление хаоса и как организация нового, пространственно-временной динамизм футуризма, интерес к технике и эффектам, связанным с ней. Русский киноавангард удивительно совпал со своей эпохой и мастерами, а для самих художников его экспериментальный дух стал основой творчества и жизни.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Джон Берджер. Пейзажи. — СПб.: Азбука, 2021. — С. 196.

<sup>2</sup> С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6 тт. — М.: Искусство, 1964–1971. — Т. 2. — С. 170.

<sup>3</sup> Ф. Альбера. Предмет. Изображение. Образ // Киноведческие записки. — 1989. — № 3. — С. 199.

<sup>4</sup> Л. Кулешов. Теория. Критика. Педагогика // Л. Кулешов. Собрание сочинений в 3 тт. — М.: Искусство, 1987. — Т. 1. — С. 80.

#### Источники

1. Бергер Дж. Искусство видеть. — СПб.: Клаудберри, 2012. — 184 с.
2. Бобринская Е. А. Русский авангард: Границы искусства. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 304 с.
3. Каменский А. А. Романтический монтаж. — М.: Советский художник, 1989. — 336 с.
4. Крусанов А. В. Русский авангард 1907-1932. Исторический обзор. В 3 т. — М.: Новое литературное обозрение, 1910.
5. Разлогов К. Э. Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2013. — 688 с.
6. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 тт. — М.: Искусство, 1964–1971.



## МОИ ОПАВШИЕ ЛИСТОЧКИ

- – Что ты искал?  
– Я искал, как душа соединяется с телом (Об анатомических штудиях Леонардо да Винчи).  
**1989.**
- Мне вино пить нельзя, я от него пьянею.  
**1990.**
- Свет — форма времени (Время существует в форме света).  
**1990.**
- Сознание находится на границах предметов, которые оно охватывает.  
**1990.**  
«ЩАС ВЕРНУСЬ! ГОДО» (Момо Капор. Книга жалоб. ИЛ, 1991, № 7)  
(Любимый слоган).  
**1991.**
- Попался в цель.  
**1992.**
- Жертва — переход внутреннего во внешнее.  
Выбор — форма жертвы (Жертва существует в форме выбора).  
Свобода — форма выбора (Выбор существует в форме свободы).  
Относительность — форма свободы (Свобода существует в форме относительности).  
**1993.**
- – Как Ваше самочувствие? Как Ваше самосознание?  
**1994.**
- Посмотрела кино.  
Иду по улице.  
Колька, как мне тебя не хватает...  
**2001, май.**
- Жара.  
На Садовой — народу...  
– Господи, куда идут эти люди?  
– Они идут в магазин классического кино...  
**2001, июль.**  
Много перьев, много попугайных цветов, и среди этого бродит Витгенштейн — птица серая, безумная. Рассел — большой красный попугай, студенты в белых, желтых, зеленых кофтах — маленькие, волнистые...  
(О фильме Д. Джармена «Витгенштейн»)  
**2002.**

«Едят ли кошки летучих мышек? <...> Едят ли летучие мышки кошек?» (Состояние сна в полете явно действовало на мысль Алисы). (Л. Кэрролл. *Алиса в стране чудес*).

«<...> является ли самость символом Христа или Христос — символом самости?» (К. Юнг. *AION*).

**2003.**

- Быть — совпадать с самим собой (Онтологическое).

**2003.**

– Я брат Тео, ты можешь мне писать (Юра, входя в комнату, где я крашу картинку).

**2004.**

- **ЧАША**

Чаша — ребенок Богов — Солнца и Земли.

Вещество чаши — глина.

Ее мысль — круг.

Ее центр — ничто.

Гончар — Адам — это чаша

С красной кровью,

Человек земли с красной кровью.

**1993; 2006.**

- Сверху заливается, снизу выливается, посередине — Бог процесса. Тело, лишенное вертикали, пухнет. Таково заключение Рубенса по барочному телу под конец жизни (О картине Рубенса «Вакх» в Эрмитаже).

**2006.**

- – Работайте с мыслью.

– Что есть мысль? (Вот так философский разговор может зайти в тупик).

**2007** (СПбГУ, факультет философии и политологии).

- Царь Эдип у Софокла ослепил себя, чтобы никогда больше не видеть внешними глазами, через которые зло входит беспрепятственно (Символический жест).

**2008.**

- Живопись — это любовь к краскам (художественным) (Саврасов любил краски, которыми он писал).

**2008.**

- Граждане, не смотрите картины мимо красок (После просмотра выставки произведений Д. А. Пригова «Граждане! Не забывайте, пожалуйста!» в Московском музее современного искусства 13 мая 2008 года).

**2008.**

- Приходится выбирать между философией и философией как наукой.

**2008.**

- Явление Мессии авангарда худсовету (Картина). Ю. Романов.  
*2008.*
- Орущий и вопящий символ тщеты («Бриллиантовый череп» Хёрста).  
*2008.*
- Выход из тела — символическая смерть (Символ — крест).  
*2009.*
- Совмещение горизонтали и вертикали — это крест (Человек-крест).  
*2009.*
- Место жительства: тело.  
*2009.*
- Иди по жизни как по воде (Императив).  
*2009.*
- Дрессированные мысли.  
*2010.*
- Я живу деревом за окном.  
Это клен.  
Он божественно красив.  
Он в снегу.  
*2010.*
- Мне нужна картина мира, а у меня ее нет (О картинах).  
*2012.*
- Мой двуногий друг.  
*2018.*
- **Медитация**  
Пустота, любовь.  
В горах — озеро. Нет ряби.  
Мысль — камень с горы, упавший в воду.  
*2022, 22 июня.*
- Я, говоря словами Юнга, «самосохраняющееся своеволие».  
*2022, 26 июня.*
- Дерево Сознания.  
*2022, октябрь.*
- Грустно думать о пищевой цепочке.  
*2023, январь.*
- Все живое хочет жить и не быть съеденным (Чувство сострадания ко всему живому).  
*2023, январь.*



Арутюн Зулумян  
Зинаида Берандр

**РОБЕРТ ГОРОДЕЦКИЙ:  
«ГЛАВНОЕ В КЛОУНЕ — ЭТО ИСКРЕННОСТЬ»**

*«Каждый вечер на арену он выходит много лет,  
Потому он знает цену поражений и побед.  
Цирк, арена — это просто место для его души,  
Но порою так не просто в зале публику смешить.  
Здравствуй, клоун, добрый клоун,  
Наш знакомый с детства друг.  
На арене ты, и снова стало радостней вокруг».*  
Марковцев Ю.

*Роберт Шимшионович Городецкий — серьезный клоун. Он появился на свет в Ленинграде в семье театрального художника. С самого детства Роберт мечтал стать артистом, однако, его родители были против. После окончания школы он поступил учиться в Техническое училище на конструктора, но тяга к творчеству оказалась сильнее. Он умеет проектировать жилые дома, работать на швейной машинке, владеет эквилибристикой и акробатикой, показывает фокусы, может забраться по лестнице в небо и исчезнуть. Все друзья и коллеги его очень любят, а клоуны во всем мире называют его любя «Папа».*

— Почему Вас клоуны всего мира называют Папой?

— Дело в том, что среди «Лицевеев» я старше всех. Да к тому же после репетиций я всегда любил устраивать чаепитие. И теперь меня называют Папой все клоуны в мире. Мне порой даже звонят и спрашивают: «Мы можем Вас называть Папой?».

— Тогда и мы будем называть Вас Папой. Можно?

— Конечно. Мне будет даже приятно. Зато все дети, пришедшие на спектакль, зовут меня «дядюшка Роберт». Они лезут на сцену, тянут руки и кричат: «Дядюшка Роберт! Дядюшка Роберт!»

— Я всегда думаю, что стать клоуном может человек, который мечтает об этом с детства. Иначе говоря, «стать клоуном» — это самая ранняя заветная мечта и решение, которое ребенок принимает в детстве. Вы с детства мечтали стать клоуном?

— Нет. Я мечтал стать велофигуристом.

— Мне известно, что многие Вас считают настоящим Волшебником. Почему?

— В молодости я был эквилибристом, ходил по проволоке, показывал фокусы, жонглировал.

— Однако, клоун — это не первая, выбранная Вами в Вашей жизни профессия, не так ли?

— По профессии я конструктор. А еще я номинант премии «Эмми». Эту премию я получил, снявшись в Нью-Йорке в фильме Збигнева Рыбчинского «Оркестр». Он первым изобрел компьютерное кино. Случилось это так: я приехал в гости к родителям, которые жили в Нью-Йорке, и привез на съемки отца, который плохо видел. Увидев нас, Збиг сказал: «Ну ладно, пока батя за кулисами будет пить чай, я сниму тебя». Так я стал сниматься у Збига.

— *Вы подобно Александру Сергеевичу Пушкину, который как-то сказал сам о себе: «Ай да, Пушкин (гений), ай да сукин сын!», стоя перед зеркалом заявили, что Вы гений! Как это произошло?*

— Дело в том, что я коллекционирую пластинки. Я купил пластинку. Это была болгарская пластинка с очень красивой этикеткой. Она у меня лежала полгода, поскольку мне не на чем было ее слушать. Потом родители купили мне радиолу, и я ее послушал. Когда я послушал ее, то это оказалась песенка «Блю канари». Мне сразу пришла в голову мысль создать номер с тремя клоунами, тогда я подошел к зеркалу и воскликнул: «Городецкий, вы гений!»

— *Столько лет Вы уже выступаете с номером «Блю канари», а реакция у публики вся та же. А изменилась ли с тех пор сама публика?*

— В каждой стране — разная публика. Когда выступаешь в Италии, артист еще не успел выйти на сцену, как публика уже смеется. В Корее выступаешь — публика молчит, и никто не хлопает.

— *Наверно, это у них считается моветоном?*

— Выяснилось, что корейцы хлопают только в самом конце номера. Во Франции все гордые джентльмены: «Ну что покажете? Чем удивите?» Но они обожают, когда их обливаешь водой. В Германии было так — выходит на сцену высокий курчавый парень, мы его зовем «Одуванчик» с плакатом: «Мы хотим пива!» Через 2 секунды вся сцена была уставлена пивом.

— *Я знаю, что Вы коллекционируете песню «Блю канари» на разных языках. Какая подборка исполнений у Вас набралось?*

— У меня есть «Блю канари» на многих языках и даже немного другая мелодия, которую я называю «Канарейки Экзюпери». Они такие интеллигентные!

Мне как-то приснилось, что я стою с шарманкой и играю песню из кинофильма «Золотой ключик»: «Далеко-далеко, за морем, стоит золотая стена. В стене той заветная дверца, за дверцей большая страна». Волшебная песня. И я мечтал сделать номер со своей внучкой, но, когда он будет готов, пока неизвестно.

— *Как складываются отношения между зрителем и артистом, а в частности, клоуном на арене?*

— Наша клоунская команда всегда работает в контакте со зрителем. Без контакта с публикой концерта нет. Как-то вся команда находилась в Москве, а я задержался в Петербурге, и у нас должен был состояться концерт на полпути от Москвы и Петербурга. Я ехал из Петербурга, а остальные поехали из Москвы. Приезжаю — полный зал, а лицедеев нет. Администратор мне гово-



рит: «Папа, публика уже сдает билеты обратно». Я ему говорю: «Не волнуйся!». Я одел фрак, взял чемодан и на сцену и даже не знал, что буду делать. И ничего, я целый час держал публику. Я рассказывал им как родился театр «Лицедеи», показывал фокусы. А через час команда подъехала, и тогда я объявил: «А теперь для вас всех большой сюрприз: Лицедеи приехали! Через 5 минут начнется спектакль!».

— *Говорят, что дети лучше и быстрее всех чувствуют фальшь. Впрочем, они так же, как барометр, чувствуют и талант, не так ли? Сумеет ли клоун, ориентируясь по ним, создавать свои номера?*

— Я создаю свои номера не на основе суждений ребенка, мне в этом вопросе помогает музыка. Я слушаю много музыки, и она мне всегда дает пищу для размышлений. Например, я очень люблю Луи Армстронга. Он поет: «Фантастик! Фантастик!», — и я вижу, как поднимаюсь по лестнице в небо и оттуда забрасываю сцену разноцветными конфетти и исчезаю. И я сделал этот номер. У иллюзионистов часто спрашивают: «Как делаются фокусы, которые никто не может раскрыть? Как бывает, что клоун взбирается в небо и исчезает?». Я это сделал. Нашел свои приемы. И показывал это в Москве на фестивале клоунады, который проходил в ТЮЗе.

— *А Вы драчливый? Вас в школьные годы даже исключили из пионеров?*

— Два раза исключали. И уже позже, когда я учился в техническом училище, мне предложили стать секретарем комсомольской организации и дали задание осудить одну девушку, которая забеременела от какого-то музыканта, играющего на танцах.

— *Кошмар!*

— Я должен был выйти на трибуну и осудить человека, вместе с которым, как с другом, пью, гуляю, веселюсь. Все кончилось тем, что я сорвал это выступление тем, что когда вышел на трибуну, то заметил, что она качается, тогда я попросил принести мне графин с водой. И пока мне несли графин с водой, я с трибуны грохнулся в зал. Все на этом и закончилось.

— *Вы были знакомы с великим Леонидом Енгибаровым?*

— Да. Я был с ним знаком и даже возил его в студию во Дворец Ленсовета, ему это было очень интересно, и он начал заниматься пантомимой, ему это понравилось, и он мне одному показывал свои пантомимы. Но мимом он стал не сразу. Долгое время Леня никак не мог найти свой образ. И когда он нашел брюки на одной лямке и фуфайку в полоску, этот образ остался. Мастер он потрясающий. Он мастер спорта по акробатике и боксу.

— *Какая самая высокая награда, которую Вы получали, кроме аплодисментов зрителей?*

— Самая главная награда — это любовь зрителей.

*(В это время к нам подошел всегда лохматый Валера Кефт, под артистическим псевдонимом «Одуванчик»).*

— Кстати, с легкой руки Валерочки я стал папой. Сейчас я вам расскажу, каким образом. Мы вместе с Театром «Лицедеи» были на гастролях

в Одессе. Я вышел на пляж к морю подышать свежим воздухом и вдруг увидел на берегу юную девушку. В это время к нам подходит Валера, обнимает эту девушку и говорит: «А вы знаете, это мой папа». И когда ко мне стали подходить остальные лицедеи я стал кричать им: «Ребята, ребята, подходите ко мне, я хочу познакомить вас с вашей новой мамой».

— *Есть ли у Вас артистические задачи, которые очень бы хотелось выполнить, но нет возможности?*

— У меня есть такая задача. Я придумал новый проект, который называется «Цирк дядюшки Роберта». Он заключается в том, чтобы взять все наши номера и вставить их в одну единую цирковую программу. В этом номере нужен небольшой четырехколесный автомобиль с аккумулятором, на котором я в черном фраке езжу по кругу по сцене и пою: «Летят перелетные птицы В осенней дали голубой, Летят они в жаркие страны, А я остаюсь с тобой А я остаюсь с тобою, Родная навеки страна! Не нужен мне берег турецкий, И Африка мне не нужна». И автомобиль уезжает вдаль сцены. И вместо номера на машине табличка: «Цирк дядюшки Роберта». И оттуда летят канарейки. И звучит «Блю канари».

— *А что же в этом проекте невозможно?*

— Ну минимум, нужно иметь 80 тысяч рублей свободных денег, чтобы сделать автомобиль на аккумуляторе.

— *А Вы сами будете делать?*

— Я, конечно, все смогу сделать самостоятельно, но надо купить 4 колеса, аккумулятор, собрать. Нужно, чтобы это все сварили, все должно легко двигаться и лавировать.

— *Видно, что вы получаете огромное удовольствие от общения со зрителями. Что для Вас главное в работе?*

— Главное — это искренность. Потому что публика всегда видит. Артист вышел на сцену, и по его глазам видят, врет он или он искренний. И когда артист искренний, то публика его легко принимает и отвечает тем же. У нас бывало, что мы себе с публикой многое позволяли. Как-то мой приятель Коля обливал водой публику, и пожилой интеллигентный мужчина в новеньком костюмчике, подошел к нам со словами: «Вы знаете, вы меня всего облили». Коля говорит: «Ой, простите, номер у нас такой!». Мужчина говорит: «Нет, нет, я не обижаюсь!». Раньше, когда мы в «Лицедеях» только-только начинали, это было в Одессе, в наших спектаклях вся сцена всегда была усыпана цветами.

— *А сейчас не так?*

— Сейчас немного время другое, цветы дают в руки. Потом стали кидать конфеты и шоколад.

— *Вы, я знаю, даже вошли в книгу Гиннеса с этими цветами, как самый усыпанный цветами клоун.*

— Да, да.

— *На фотографиях и на сцене Вы всегда снимаетесь в цилиндре. Цилиндр — это неотъемлемая часть Вашего образа? Сколько их у Вас?*

— Сейчас у меня только один цилиндр, а раньше их у меня было много. У меня есть и белый цилиндр. Я отдал мастеру все свои цилиндры, но мастер ничего не починил, а потом заболел и уехал. Сегодня я принес еще один цилиндр и дам его мальчику, который будет выступать со мной. Чудный цилиндр. А еще у меня есть белый фрак и белый смокинг. Как-то я в Нью-Йорке купил смокинг за 100 долларов. Шикарный смокинг из фирменного магазина!

— *Вам повезло!*

— Я давно не был в Нью-Йорке, я ездил туда из-за мамы и папы.

— *А какой ваш любимый цвет?*

— Коричневый. Он мне идет. Я люблю носить коричневые свитера.

— *Кроме фильма Збигнева Рыбчинского Вы снимались во многих других картинах. В каких именно?*

— «Приключение принца Флоризеля», в роли ковбоя-революционера. В фильме нет моего лица. В клубе смертников я сдаю карты. Когда Донатас Банионис раздает карты, у него большие толстые пальцы. И мне одевали его пиджак, и я кидал карты так, чтобы они ложились как в фокусе. Потом после съемок я все карты забрал. Теперь они у меня дома, коллекционные. Потом я снимался в фильме «Как стать звездой» Виталия Аксенова. На этот фильм было не попасть. Еще был хороший фильм «Питер ФМ». Я там играл бомжа на помойке. Я возился на помойке, разворачивал всякое барахло, доставал оттуда какие-то бутылки и пил. А там получилось так, что был обед, и в пластиковых контейнерах привезли бульон. Я взял 2 контейнера и спрятал в помойке и никому ничего не сказал. И когда на съемках я начал рыться в мусорном баке, доставать из бака эти контейнеры и пить из них, то на этом съемки закончились.

— *Что по вашему мнению нужно для того, чтобы стать клоуном?*

— Во-первых, лично мое мнение, что клоунаде, клоунскому делу можно технически научить. Но для того, чтобы стать клоуном, нужно родиться клоуном. Надо, чтобы это было у тебя в сердце. Вот тогда ты будешь клоуном. А по-другому, очень много клоунов, одел красный нос, помазался гримом, и уже клоун.

— *Ваш образ отчасти напоминает великого мима Марсея Марсо. Как на вас повлиял его образ?*

— Во-первых, я был на спектакле Марсея Марсо, когда он в самый первый раз приехал в Ленинград. Это было очень давно, и я его видел на концертной площадке у Финляндского вокзала. Я обалдел, когда он изображал человека, стоящего на корме лодки и качающегося.

— *Должен ли клоун быть серьезным? Вы как человек серьезный или нет?*

— Я серьезный, но целеустремленный. Если я что-то делаю, но мне это не нравится, душа не лежит к этому, то я эту вещь сломаю и начну делать снова. Пока я не сделаю так, как мне нравится, я не успокоюсь.

— *Значит, Вы — перфекционист.*

— Наверное. Я придумал номер «Белый мим». Я в костюме белого мима и играю на гитаре. У меня была гитара, которая мне не нравилась. Я ее сломал и выбросил. Сейчас сделал новую из пенопласта. Там вот такая суть: я сделал высокую табуретку с красным бархатным сидением на трех ножках. Звучит песенка извозчика, где в самом начале цоканье копыт, я начинаю подпевать, и в это время идет фонограмма, звучит музыка романса «Гори, гори моя звезда». И вот на этом музыкальном фоне на экране идет текст: «Помните друзей и учителей, артистов кино, цирка и эстрады, всех тех людей, кого уже нет с нами!». И после этого идет другая музыка, которую исполняет Алексей Мочалов. Он исполняет: «Пара гнедых, запряженных зарею». Эту песню пели Высоцкий и Утесов, но Мочалов исполняет ее душевнее. После исполнения я беру гитару и сидение и медленно ухожу со сцены. Для меня этот номер важнее, чем «канарейки», потому что, если канарейки развлекательный номер, то здесь есть великий смысл.

— *В 2005 году в вашей жизни произошло драматическое событие: на Вас было совершено нападение. Что именно случилось, ведь весь город за Вас переживал?*

— Я приехал из Киева, где был на гастролях и вернулся домой, откуда собирался выехать в Таллинн. В Киеве я заработал 6 тысяч долларов. И когда в Петербурге был в кафе, у меня не было других денег, и я расплачивался сторублевыми долларовыми ассигнациями. И когда ночью в 3 часа, я поехал домой, за мной поехали, отняли все деньги и амортизатором от автомобиля ударили по голове. У меня был перелом основания черепа. Я два месяца пролежал в больнице и боялся, что у меня голова не будет держаться, что мне надо будет наращивать мышечный пояс, чтобы голова не болталась. Со всего мира клоуны отправляли мне деньги, кто сколько мог. Я помню, что бард Олег Митяев отправил мне тысячу долларов. Но вот теперь я перед вами живой, и все у меня в порядке.

— *Как Вы относитесь к животным? Есть ли у Вас домашние животные и какие?*

— У меня есть карликовый пудель, которого зовут Матисс. Так его назвала прекрасный скульптор — Янина Анцулевич, умершая в возрасте 36 лет. И еще у меня есть кот, которого зовут Боб. Это белый шотландский вислоухий кошак. В знак хорошего отношения он ложится на спину, раздвигает лапки, яичками кверху, выказывая таким образом свое особое доверие. Я люблю всех животных.

— *Папа, а какие напутствия Вы бы дали начинающим артистам, только вступающим на путь клоунады?*

— Быть искренним. Уважать взрослых, любить детей и животных. Потому что если ты интересный человек, ты можешь выйти на сцену, ничего не делая, просто покорить всю публику в зрительном зале.

**НАТАЛЬЯ ЦИЛЕВИЧ: «ВОКРУГ МНОГО ВОЛШЕБСТВА»**

*«Даже упав, вновь решайся на взлет,  
Жизнь твои крылья не зря мастерила.  
Помни, что Бог никогда не дает  
Ноши, которая нам не по силам».*  
Татьяна Карлова

*Первоначально жизнь художницы Натальи Цилевич не была связана с искусством. И все же, перепробовав массу специальностей, она выбрала творчество. Начала Наталья свое обучение искусству с рисунка и живописи на Кипре, продолжила в Санкт-Петербурге — сначала у Александра Косенкова, затем у Алексея Парыгина. Лейтмотив творчества Натальи — Человек и мир вокруг него.*

— *Наташа, в каком городе Вы родились?*

— Я родилась в городе Ленинград. Мама рассказывала, что в тот день, когда я родилась, был сильный мороз.

— *Можете немного рассказать о Вашей семье?*

— Сейчас моя семья — это только мама. Она у меня замечательная, я уверена, что мой талант ее заслуга. С самого детства мама меня баловала и позволяла делать все, что душе угодно. Мама поощряла все мои задумки. Папа же смотрел на вещи прагматично. Еще в детстве я проявляла свои творческие способности, любила рисовать, петь и выступать, что регулярно делала перед своей бабушкой и ее подругами. В школе я говорила о том, что меня интересует режиссура. Однажды даже удалось выступить режиссером клипа на тему «Дети против наркотиков». У учеников школы, в которой я училась, был выезд в лагерь в Ленинградской области, где мы разделились на группы и снимали мини фильмы по данным нам заданиям. Конечно, нам помогали профессионалы с 5-го канала, которые потом монтировали то, что мы придумали. Приз зрительских симпатий был отдан нашей команде. Мама даже устроила так, что папа подарил мне заветную камеру. Но так как меня никто не обучил ей пользоваться, интерес быстро угас. В моей семье никто творчеством всерьез не занимался (были инженеры, конструкторы, доктора наук, ветеринарные врачи, экономисты, мама моя — воспитатель). О получении творческой профессии речи быть не могло.

— *Как случилось, что вы заинтересовались искусством?*

— Это произошло, когда не стало отца. Весь мир перевернулся. Я потеряла почву и до сих пор пытаюсь ее нащупать. В то же время умерла бабушка, потом прямо на руках у меня умер мой пес Макс. Я развожусь, мне назначают операцию... Жизнь перестала быть такой привлекательной, как раньше. Стресс был такой сильный, что я стала ходить к психологу, мне назначали серьезные препараты для нормализации психического здоровья. Время шло,

я ходила уже к другому специалисту, с которым разбирала свои роли в жизни. Тогда для фиксации моего состояния доктор рекомендовал мне рисовать утром и вечером все то, что меня тревожит. Сначала была только синяя ручка, потом мы добавили фломастеры, и тут появилась идея написать что-то красками. Моя подруга Юля помогла мне в этом, мы выбрали сюжет, купили холст и краски. Когда я дописывала работу у меня возникло чувство, что жизни в краске гораздо больше, чем я чувствовала за все предыдущие годы. В этот момент я заинтересовалась искусством.

— *У вас были другие профессии. Какие именно?*

— У меня два высших образования. Я окончила Лесотехническую академию Кирова по специальности инженер и ЛГУ им. Пушкина по специальности юрист.

— *Как случилось, что вы все же выбрали искусство?*

— Тут не стояло выбора. Когда я осознала, что до того момента, пока я не рисовала, жизни не было, это стало отправной точкой. Появилась задача обучиться искусству.

На тот момент я уже успела поработать в гос. органах, откуда ушла помощником Директора департамента по корпоративной работе крупной IT-компании и получала юридическое образование. Работа в офисе, табличка на двери, приемы граждан, которые обращались ко мне по имени отчеству. Наверное, в какой-то момент своего взросления моему это это требовалось.

— *Где вы обучались творчеству?*

— Начала свое обучение с рисунка и живописи в Республике Кипр, продолжила обучение в Санкт-Петербурге, позже Индия, сейчас снова Россия. Я постоянно обучаюсь.

— *Кто является вашими учителями?*

— Если говорить о живописи и графике, то это Харис Паспалис, Александр Косенков и Алексей Парыгин.

— *Вы учились на Кипре у живописца и скульптора Хариса Паспалиса? Расскажите о нем.*

— Харис — выпускник Афинской школы Изящных Искусств (курс Т. Патраскидеса и Д. Митараса). Лейтмотив его творчества — тема перемен. Земля, природа и уважение человека к окружающей среде: художник размышляет о том, как человечество может изменить или даже уничтожить Природу путем войн, жестокости и зависти. Харис приводит примеры из собственного опыта. Он использует текстуры, земные цвета, которые передают его послание зрителю в самой динамичной и понятной манере, ярко изображая дикость природы. Его работы — это метафора человечества, которое постепенно теряет свою миссию и истинную природу, человечество, которое медленно убивает, приносит себя в жертву ложному «Богу». Скульптуры Хариса можно встретить в самых публичных местах на Кипре, а живопись хранится в музеях и частных коллекциях по всему миру.

— *Чему вы у него научились?*

— Харис научил меня чувствовать цвет, а яркие краски средиземноморского Кипра этому всячески способствовали.

— *Вы также обучались у Александра Косенкова. Что вы бы хотели рассказать об этом?*

— Мне крупно повезло познакомиться с Александром. Александр Косенков — член Союза Художников России, член Творческого Союза «Товарищество Свободная культура» (Пушкинская, 10), член правления Петербургского Творческого Союза Художников (IFA). Александр многократно выставлялся в России и за рубежом. Произведения Александра Косенкова представлены в постоянной экспозиции крупнейшего частного музея современного искусства в России «Эрарта» и других музеях и коллекциях по всему миру. После занятий в классе Хариса мне уже невозможно было остановиться, мне требовалось больше навыков и знаний, бросать обучение было нельзя. Поставила задачу найти себе учителя в Санкт-Петербурге, вспомнив простую истину, что то, что нам нужно всегда находится поблизости. Я стала интересоваться у коллег по офисной работе, есть ли у них знакомые художники для продолжения занятий. Тут выяснилось, что Александр ходит в баню с одним из моих коллег и готов посмотреть мои работы, чтобы говорить об обучении. Я была счастлива, взяла свои лучшие холсты и поехала на встречу. Мои работы Александру понравились, и он согласился меня обучать. Александр делился со мной художественными секретами, рассказывал о своем обучении, подарил мне гипсовый кубик и объяснил, что такое перспектива. Любовь к природе у меня началась с совместных классов в ДК Кирова, однажды весной мы выбрались на пленэр на Васильевском острове. Это было здорово! Александр поддерживал меня. Александр Косенков ушел из жизни в 2021 г. Я тогда находилась в Индии. Могу сказать, что в тот день, я очень странно себя почувствовала, как будто что-то оборвалось, а потом я узнала, что моего учителя не стало.

— *Вашим третьим учителем являлся известный график Алексей Парыгин. Чему именно вы у него научились?*

— Алексей Парыгин — выдающийся график. Я обожаю его произведения, линии точки, формы. Произведения Алексея Парыгина стилистически балансируют между метафизикой и футуризмом. Мы много печатали вместе, Алексей поведал мне секреты высокой печати (линогравюра, гравюра на картоне) в смешанной технике. Помог в развитии композиционного мышления.

— *Какое искусство вас интересует?*

— Современное. Я люблю яркие краски и необычную подачу. Любая форма визуального искусства меня привлекает.

— *Что именно стимулирует вас на творчество?*

— Все от дуновения ветра до улыбки ребенка — люди, фильмы, картины, музыка, ночное небо, рассвет, закат. Мгновение. Я очень люблю путешествовать, новый опыт обязательно влияет на мои произведения и способствует созданию новых работ.

— *Какая техника вас привлекает?*

— Я обожаю экспериментировать, сочетать краски и текстуры с компьютерной графикой.

— *Вы любите работать на пленэре или предпочитаете работать в мастерской?*

— Пленэры люблю, когда тепло.

— *Каким художник видит окружающий его мир?*

— Сейчас я вижу, что мир прекрасен. Очень часто я не согласна с тем, что происходит. Но в мире много всего удивительного, я понимаю, что все люди связаны между собой. Я знаю, что вокруг нас много волшебства и ничто не происходит случайно. За всем, что происходит, стоит Бог и у него прекрасное чувство юмора.

— *Завершая картину, Вы испытываете удовлетворение или же Вам жалко с ней расставаться?*

— В тот момент, когда завершаю картину я обычно довольна. Правда спустя годы я могу закрасить сюжет и сделать что-то новое, как недавно произошло с парочкой моих холстов.

— *Есть ли у Вас картины, с которыми Вы ни за что не расстанетесь?*

— Наверное, в тот момент, когда художник переносит на бумагу или холст свою задумку или состояние, уже происходит сепарация. Однажды я заикалась, что некоторые свои работы я никогда никому не отдам. Сейчас я смотрю на вещи проще и стараюсь не привязываться к материальному.

— *Какие темы Вам больше всего хочется изобразить?*

— Тема у меня одна — проблемы современного общества. Выражаю я ее разными способами, так как я сама постоянно трансформируюсь. Мое творчество тоже претерпевает изменения.

— *Какие этапы творчества Вы преодолевали?*

— Мне всегда интересно осваивать новые навыки и оттачивать свое мастерство. Были разные этапы — от желания сжечь все свои работы и полного уныния до благодарности Богу за то, что выбрала именно путь художника.

Однажды, когда я хотела сжечь все свои работы, мне написал один современный художник из Турции, я ему рассказала о своем намерении, он уверил меня, что есть более достойное применение моим полотнам. После этого последовали выставки.

— *В каком состоянии духа у Вас рождаются ваши картины?*

— В разных от печали до радости. Обычно это какой-то накопившийся опыт, связанный с внутренними переживаниями, это отклик на те или иные события в жизни и мире.

— *Назовите своих любимых художников?*

— Мне интересны многие художники. Я люблю и уважаю творчество своих учителей и считаю их великими. Ну а если говорить о фамилиях, которые у всех на слуху. Конечно же, это Хаим Сутин, Поль Гоген, Винсент Ван Гог, Пауль Клее и Фрида Кало.



— *Какие черты характера помогают Вам в творчестве?*

— Ответственность, чувственность, позитивное мышление, активность.

— *У Вас есть хобби?*

— Да, я вяжу, шью, танцую, люблю агрессивные виды спорта. Пока была в Индии, получила диплом судьи по ММА. Медитации, йога, плавание. Люблю учиться чему-то новому и делаю это постоянно.

— *Вы любите экспериментировать?*

— Моя жизнь — сплошной эксперимент.

— *В каких странах вы принимали участие на выставках?*

— Их более 30. Польша, Босния и Герцеговина, США, Италия, Испания, Франция, Латвия, Индия и другие.

— *Что больше всего любите делать в быту?*

— Люблю готовить и убираться, иногда это доходит до фанатичности.

Но порядок — это действительно важно.

— *У Вас есть неисполненная мечта?*

— Да, их много. Но это, скорее, цели, к которым я методично иду.



**СЕРГЕЙ ДЫКОВ:  
«НАЧИНАЙТЕ СМЕЛО, А ЗАКАНЧИВАЙТЕ ОСТОРОЖНО!»**

*Сергей Дыков — художник и поэт, родился в Горно-Алтайске, создал множество художественных, графических картин и керамических скульптур, а также его перу принадлежат сборники стихов: «Стихи» (Барнаул 1991 г.) и «Линия жизни» (Горно-Алтайск, 1991 г.). В недавнем прошлом Сергей являлся председателем Союза художников Республики Алтай, он заслуженный художник России, член Союза театральных деятелей, лауреат премии Демидовского фонда Алтая, лауреат Государственной премии Правительства Республики Алтай им. Г. И. Чороса Гуркина в области литературы и искусства.*

— *Сергей, в каком городе вы родились?*

— Я родился в городе Горно-Алтайске. Это областной центр в республике Алтай.

— *Расскажите о своей семье, чем занимались ваши родители?*

— Родители у меня простые люди, мать работала на фабрике, отец — простой рабочий. Меня потянуло в сторону, и я стал художником, сначала окончил Художественную школу, затем поступил в Художественное училище, вот так все и закрутилось.

— *Как случилось, что вы решили стать художником, что послужило причиной выбора этой профессии?*

— Ну, художником не сразу становятся, как вы знаете. Рисовать я начал с детских лет. Художественная школа, в которой я учился, располагалась в Горно-Алтайске. Затем я поступил в Художественное училище. После окончания начал преподавать в той же Художественной школе, в которой учился. Пришлось, конечно, многое наверстывать, и я стал изучать мировую культуру. Я преподавал рисунок и композицию. А потом выяснилось, что в театре нужен художник-постановщик, и я поступил в театр работать сценографом. Это очень сложная профессия, нужно знать драматургию, делать декорации, работать над костюмами, а также уметь работать со светом. Нужно обладать огромным количеством знаний, и я до всего доходил своим умом. В результате я помог поставить несколько спектаклей.

— *Какие темы вы любите изображать?*

— Тут дело не в любви. В общем-то театр так сильно на меня повлиял, что в творчестве у меня вся та же алтайская тема, где очень богатый фольклор, где я в основном обращаюсь к сказке, мифологии. На Алтае очень развито сказительное искусство. Каждый человек, взятый отдельно, — для меня это уже театр.

— *Где вы больше любите работать, на пленэре или у себя в мастерской?*

— Мое творчество в большей степени связано с воображением, и потому я в основном работаю в мастерской. Моя работа в основном происходит в голове, в моей фантазии. Все, что невозможно встретить в жизни, легко осуществимо в театре, потому я и привязался к театру.

— *Какую музыку вы слушаете во время работы в мастерской или вы предпочитаете творить в тишине?*

— Во время работы я предпочитаю слушать классическую музыку, очень люблю слушать народную музыку, поскольку моя специфика работы связана с фольклором. Люблю слушать алтайскую музыку. Это очень оригинальная музыка, гортанное пение, которая на Алтае называется «кай». Музыка исполняется на инструменте типа домбры. Слышится звук, очень похожий на гул самолета и сказитель начинает рассказывать о подвигах богатырей, пытается все это передать зрителю. Этот певец, который называется «кайчи», рассказывая, перевоплощается и импровизирует на разные темы. В русской культуре такой техники нет, но он есть у хакасов, у тувинцев. Такие темы не все понимают, но я иногда работаю над подобным материалом с хорошим переводчиком.

— *Как поэта, какие именно темы для творчества вас волнуют?*

— Я в основном занимаюсь переводами, перевожу с алтайского на русский. Иногда пишу свои оригинальные стихи. Пару сборников в своей жизни я успел издать. Когда переводишь с подстрочника, то больше контакта ощущаешь с поэтом-автором. Переводы получаются лучше, когда ты бываешь знаком с автором лично. Иногда я перевожу небольшие поэмы или стихи: трехстишие, двухстишие, как в японской поэзии. Алтайцы очень одаренный народ, и их стихи очень похожи на японскую поэзию. Я сейчас прочту вам одно стихосложение: «Эй-эй эй! Давно я не писал стихов!». Мало, но в то же время все сказано. Автор известный алтайский поэт Шатра Шатинов. «Шатра» переводится как «трещотка», «болтун» или «слишком разговорчивый человек».

— *Как пересекаются ваши художественные произведения и поэзия?*

— Я зрительно представляю себе это произведение и стараюсь его передать визуально. Говорить и писать стихи — это, конечно, не одно и то же. Нужен поэтический образ, и я пытаюсь передать этот образ зрительно. Сначала необходимо увидеть это стихотворение, а потом попытаться его воплотить.

— *Какие поэтические образы вы создаете?*

— Я пытаюсь это образ визуально выстроить, а потом соединить с текстом. Иногда это удается сделать, иногда — нет, но получается нечто похожее на японскую каллиграфию.

— *Какими языками вы владеете?*

— В школе я изучал немецкий язык. Я пытался переводить и с немецкого, но с немецкого языка на русский много хороших переводчиков. Если в широком смысле говорить, то языками, с которых можно переводить я не владею. Все, что я делаю, делается с подстрочника.

— *В каких странах вы выставлялись с персональными выставками?*

— У меня выставки проходили в Германии, в Швейцарии, в Америке, в Русском музее и в других российских музеях. Мы планируем сделать выставку в Китае, но это в будущем, уже и связи налаживаются. Образ мыслей китайцев мне близок и также, более-менее, я воспринимаю монголов. Я даже пытался монгольские стихи переводить на русский.

— *Что вы любите коллекционировать, Сергей?*

— Я люблю коллекционировать книги и особенно поэзию. Я уже собрал небольшую коллекцию поэзии. Люблю также собирать оригинальные камешки.

— *Что именно чаще всего вдохновляет вас к созданию картины?*

— Я бы сказал, что это чистая импровизация. Иногда картина рождается практически из ничего, а иногда бывает что-то начертишь, а потом начинаешь превращать во что-то понятное.

— *Что служит вам Музой во время работы?*

— Моя Муза сидит сейчас рядом со мной. Хорошо, когда встречаешь человека, который тебя понимает. А тем более, нас, художников, которых не каждый и способен понять.

— *Какие спортивные игры вы любите?*

— В этой сфере я ограниченный человек. По молодости занимался классической борьбой, немного занимался боксом, играл в шахматы и аналогом шахмат — нарды.

— *Есть ли у вас творческое кредо?*

— Для меня жизнь — это бесконечное сочинение. Пока я сочиняю — я живу. А как только прекратится этот путь — я исчезну. Я не интересен ни людям, ни самому себе. Я буду улавливать звуки, которые отправляет мне космос и отражать их, пересказывать их в своем творчестве.

— *Как, по вашему мнению художник видит окружающий его мир?*

— Я воспринимаю мир немного необычно. Мир — это система знаков. Как правило меня обвиняют в том, что все, что я делаю, это людям непонятно. Когда формируешь свой стиль, то приходится себя ограничивать и что-то лишнее убирать. В результате остаются определенные знаки, простому человеку непонятные, поэтому можно сказать, что я в некотором смысле непонятен.

— *Есть ли у вас картины, с которыми вы ни за что не расстанетесь?*

— Да нет, как правило, с этим вопрос у меня очень простой, так что большинство своих работ я раздариваю друзьям. Какие-то работы иногда покупают, но это случается нечасто. В последнее время моими работами стали интересоваться музеи. Они берут их в свои коллекции, и опыт утверждает, что надо чаще выставляться и показывать свои картины людям, но по своей сущности я человек замкнутый и не люблю по собственному поводу беспокоить общественность, тем более, что мне нечего сказать. Но иногда встречаются картины, с которыми не хочется расставаться и надо их обживать.

Расставаться с картинами жалко, но нужно, а иначе творчество станет гласом вопиющего в пустыне, когда человек говорит, а его никто не слышит, поэтому надо часто дарить свои картины.

— *Какие этапы творчества вы преодолевали?*

— О, я много чего пережил. Я много изучал западное искусство, да это вы и сами заметили. А Восток — это вообще мой любимый предмет, Япония, Китай, да и все примыкающие страны, Индия, например. Индийские художники в последнее время интересно рисуют, среди них много модернистов.

— *Назовите любимых художников?*

— В целом, у меня привязанностей много. На меня очень сильно повлияло народное искусство Алтая и Пикассо. Когда я был в Петербурге, проходила замечательная выставка поэта и художника Рабиндраната Тагора. Он представлял свои произведения как в рисунке, так и в поэзии. И у него часто проскакивают случайные образы, как у меня. Мне кто-то из друзей сказал: «Да ты работаешь как Рабиндранат Тагор». Я говорю: «Это значит, что он на меня достаточно хорошо подействовал».

— *Какие черты характера помогают вам в творчестве?*

— Мне тут подсказывают, что лень помогает. Я иногда начинаю чертить, а потом задумываюсь, с какой целью я это делаю. Вот тогда и появляется цель, а следом и средства, которыми следует эту цель осуществлять. И когда все это складывается, я чувствую себя хорошо, а когда не складывается, чувствую себя плохо.

— *Любит ли вы экспериментировать?*

— Да, стараюсь. Я бы хотел вам показать свои тетрадки, где я анализирую и абстрактное и народное искусство, иногда примитивное искусство или искусство дикарей, как их тут называют. На меня произвело сильное впечатление искусство Австралии. Австралийские художники сидели в зале и рисовали пальцами, я был на большой австралийской выставке, и она меня потрясла. Мне кажется их путь от мысли до воплощения покороче, чем у наших российских художников.

— *Используете ли вы в своем творчестве фотографию?*

— Нет. Я, как правило, рисую с натуры.

— *Что вы больше всего любите делать в быту?*

— Люблю читать, люблю слушать музыку, общаться с друзьями и не всегда с художниками, мне простые люди очень интересны.

— *И в конце интервью, вопрос, который я задаю всем: какие напутствия или советы вы можете дать начинающим художникам?*

— Начинаяте смело, а заканчивайте осторожно!



## ЭТО ЛЮБОВЬ

### Интервью с Олегом Егоровым и Алиной Павленко

*Это — любовь...  
Ветер колышет листву  
— Ты слышишь?*

*Они встретились случайно, оказавшиеся волей судьбы при загадочных обстоятельствах на одном из организованных им вечеров. Встреча была неожиданной — Олег и Алина познакомились. На вечере Алина исполняла свои чудесные песни, и Олег был поражен ее очень нежным и доверительным искренним исполнением и влюбился.*

*С тех пор они начали делать совместные творческие проекты. Олег стал делать клипы на ее песни. Они все стали делать вместе, даже рисовать. У Алины есть интересные идеи, у Олега — техника и опыт реализации. Им нравятся песни друг друга, их голоса звучат вместе. Алина приносит в песни ту нежность, которой не хватает Олегу. Он подбирает стиль и звучание песен Алины, видит вектор развития ее песен и их формирование.*

*Она пишет стихи — их достаточно много — и поет песни. Встречаясь и вдохновенно беседуя, с чувством зарождающейся взаимной симпатии, они пришли к выводу, что, собственно, жизнь и дана человеку, чтобы пройти жизненный путь вместе, в любви.*

## Часть I

### Интервью с Олегом

— В каком возрасте у Вас обнаружился интерес к творчеству?

— Начал я рисовать в первом классе, когда впервые увидел, как мой одноклассник на доске нарисовал автомобиль. Я начал каждый день рисовать разные автомобили абрисом, то сбоку нарисую, то спереди, то в перспективе. Затем я начал изображать настольные игры и мастерить. Я люблю работать руками. Всегда чувствовал, что могу сделать что-то большое и очень творческое, но не всегда хватает знаний. Спустя годы я вспомнил про рисование, когда сестра привезла рисунок одного художника, не помню кого — там был нарисован глаз.

— Где вы учились?

— Я учился в общеобразовательной средней школе номер 11 города Чапаевск, Самарской области. Обучение мне не всегда нравилось, но я знал, что если быстро сделаю уроки, то быстрее начну рисовать, мастерить, играть. Я с детства практик. Нужно до всего самому докопаться, понять все изнутри. Очень любил ходить на уроки физкультуры за их внутреннюю свободу. Мы классом прибежали в огромный спортзал и там носились с баскетбольными

мячами. Уже в старших классах я играл в баскетбольных матчах, на выпуске из школы мне дали разряд по баскетболу. Один раз я бегал за школу в городском забеге.

Первое время уроки литературы я терпеть не мог, но спустя годы, после университета стал писать стихи и песни. Думаю, таким образом я стал восстанавливать собственную гармонию. Было время, когда в классе 5-м я скатился на двойки, но быстро понял, что надо взяться за учебу и ближе к окончанию школы у меня были хорошие отметки, единственная 3-ка была по химии, где педагог не особо нашел подход ко мне, видимо, и я, в свою очередь, не полюбил этот предмет. Сейчас наука мне стала интересна. Особенно мне помогает в проектах, во время исчисления, математика. А вообще всех своих педагогов я вспоминаю с большим теплом. Одна учительница как-то мне сказала, что ей нравится, как внимательно я умею слушать.

— *Почему вы выбрали профессию инженера?*

— Я не особо понимал, куда лучше поступать и выбрал университет, куда поступала сестра. Но на первом курсе, когда заведующая кафедрой звукоорежиссуры спросила, какую специализацию я хочу — сказал, что звукооператора. Кстати, я никогда в дальнейшем не жалел об этом. Мне искренне глубоко нравится все, что связано со звуком. Я учился в институте кино и телевидения на инженера по аудиовизуальной технике. Считаюсь, как спец широкого профиля, я даже киномеханик. Творчество помогает мне, как и в детские годы, пережить какие-то сложные и непонятные события.

— *Как повлияло на вас появление компьютера и интернета?*

— На 3-м курсе университета я увлекся компьютерной графикой. Изучал все: и фотошоп, и 2д, и 3д, и векторную, и растровую графику, анимацию. Однажды на курсах дизайна интерьера я сдал месячный курс за 3 занятия. Мне сказали, что мне нечему учиться и что я и так все умею.

Я стал работать на 5 канал. Работал 4 года в новостной компьютерной графике. Там была больше техническая работа — графики рисовать, таблицы, графический дизайн. Чувствовал, что мне хочется развиваться больше и параллельно продолжал изучать веб-дизайн, иллюстрацию, видеомонтаж, ретушь.

— *Каким образом у вас родилась идея создать собственное издательство?*

— Однажды на мое портфолио, которое я складывал на фриланс, пришло крупное Московское издательство и заказало большой объем технической иллюстрации. Я нарисовал их тестовую картинку за неделю. Картинка понравилась издательству, и мы стали договариваться, мне хотелось получить хоть какую-то предоплату, поскольку денег особо у меня не было, а рисовать надо было безвылазно 2 месяца. Предоплаты я-таки не дождался и понял, что не хочу работать на таких условиях, да и желание рисовать пропало. И тогда у меня возникла сумасшедшая идея сделать свое независимое издательство без посредников. И я начал общаться с разными иллюстраторами по всему миру.

Я придумал первый в России краудфандинг, и пришла такая мысль — пусть люди, которым интересно будущее мероприятие, сами сложатся своими собственными средствами. Потом узнал, что этот способ имеет применение в других странах. В России же такого способа, где люди могут собрать спонсорские средства на реализацию своих идей, пока не существовало. Идея — это вектор. Без вектора можно приложишь усилия лишь впустую. Другая проблема любого проекта — финансирование и планирование. Такие знания не валяются на дороге, идешь путем проб и ошибок. И часто по неопытности проект разваливается. В нашей стране на тот период понятие краудфандинга не было знакомо, и с нуля доказывать полезность такой идеи невероятно сложно. Это сейчас через 10 лет в соцсетях можно оставить любую сумму понравившемуся автору, а тогда это не было принято.

В тот момент я пробовал сделать проект в области изоискусства и исходил разные галереи города, размещал афиши мероприятий, даже пытался составить классификацию современных видов изо искусства. Надо сказать, такая пауза, взятая мной в рисовании, и возможность увидеть мир искусства широко, помогли мне больше, чем если бы я рисовал, запершись у себя в квартире. Я увидел себя со стороны, увидел перспективы, и вектор куда можно расти. Конечно, у меня не было опыта организации крупных проектов, поэтому в какой-то момент проект с искусством и издательством заглох. Тогда я стал думать, что сделать такого полезного и нужного. В итоге придумал онлайн обучение художников. Ведь я сам в детстве не знал художественных школ, поскольку жил в маленьком городке, а сейчас можно по интернету найти любого понравившегося педагога и у него обучиться. Я тогда лез по молодости к разным серьезным художникам и педагогам со своей идеей, хотел предложить ее им, ведь я видел существующую проблему изнутри. Но они крутили пальцем у виска и отмахивались. Это было одним из первых предложений с онлайн обучением художников. К тому времени в мире набирали популярность онлайн галереи, мне приходилось это видеть, за время, когда я общался с разными художниками. Спустя год такой проект появился и в России, и со временем онлайн обучение стало самым востребованным бизнесом в мире.

— *Как повлияло на вас знакомство с художницей Татьяной Сальго?*

— С художницей из Беларуси — Татьяной Сальго я познакомился в художественном магазине. Встреча была необычной. Был солнечный день, и когда я увидел ее — яркий солнечный свет озарил ее лицо, было ощущение, что я в какой-то сказке, а она — волшебница. Я недолго ходил на ее уроки. Она помогла мне познакомиться с новыми техниками в искусстве. Я начал немного играть на фортепиано и писать стихи на новом уровне. Мы стали с ней много общаться. Она рисует загадочные картины в разных техниках, которые мне очень нравятся.

— *Вы пишете стихи?*

— Я написал свой первый стих своей прежней девушке. Но когда мы с ней расстались, я начал писать чаще. Приходил на берег Черной речки, смот-



рел на солнечные блики и сочинял. К тому времени я придумал первое, более сложное стихотворение под названием «Светила труд». Был такой случай на выпускном экзамене: по русскому языку нам задали писать сочинение на вольную тему, долгое время у меня ничего не получалось, я испугался, что завалю экзамен, и тут возникла идея рассказать про внутреннюю и внешнюю красоту, и я стал писать. В итоге получил «4», и педагог меня очень похвалил. Потом я стал общаться в интернете с разными поэтами на форумах. Понимал, что у меня есть сложности с рифмами, но я не обращал на это внимания, пишу на темы, которые меня интересуют. Со временем я перешел на песни.

— *Где вы обучались звукорежиссуре?*

— До того я много лет самостоятельно занимался звукорежиссурой — учился сводить музыку на компьютере, читал много литературы на эту тему. Немного писал электронную музыку. Как-то я подарил самодельный медальон дедушке техномузыки Вестбаму. Оказалось, что этот легендарный человек первым привез в Петербург виниловый проигрыватель.

— *Когда вы получили диплом звукооператора?*

— Я активно вернулся к учебе в университете заочно, параллельно работая на телевидении, закрывал долги по предметам. И на последнем курсе остались самые интересные долгожданные предметы по профилю, где я изучил многое самостоятельно.

— *Как вы работали над мультфильмами?*

— Во время озвучки курсовой по звукорежиссуре я увлекся озвучиванием персонажей. Я сидел в час ночи на телеканале и записывал голоса героев мультфильма, монтировал шумовые эффекты. Нам нужно было озвучить минут 10 мультфильма. Я взялся за очень сложный мультик — «Кунг фу Панда». Во время записи голосов я понял, что они звучат очень плоско и стал экспериментировать голоса. Когда я закончил работу, декан факультета прослушав мою работу, сказал, что искренне мне завидует.

Позже я начал обращаться к озвучке, когда попадают интересные сказки, близкие мне по духу.

— *На сколько голосов вы можете озвучивать?*

— Одновременно могу читать сказку за 8 персонажей. Возможно, за счет умения рисовать отчетливо представляю атмосферу, где звучат голоса персонажей. Одно время я взялся озвучивать сказки Анатолия Валевского, они показались мне близкими по душе и интересными. Я озвучил первую главу и отправил автору. Так же нашел автора музыки виолончелиста Виктора Соболенко. Его мелодия художественно состыковалась со стихами. Трек лежал в черновиках у Виктора. Я понял, что моя работа ему понравилась. Хотя сейчас я бы все перечитал более качественно.

— *Каким образом вы заслужили свой первый грант по экологии?*

— Я получил приглашение по своему проекту в области экологии от Русско-немецкого эко-бюро. Искал вариант, как сделать мир лучше, и пришла мысль утилизировать мебель и сделать ресурсосберегающую техноло-

гию. Я выиграл свой первый грант из 8 проектов 60000 р. призовых денег, но я тогда подумал, что мне и 5000 р. хватит на аренду мастерской, и остальные деньги я предложил другим участникам.

— *В каких конкурсах по экологии вы принимали участие?*

— Участвовал в разных городских экофестивалях, например, «Зеленый Петербург», «Папафест» в музее Варежки. Я тогда придумал идею — коллективная картина-пазл. Собрал обрезки дерева с производств, и на фестивале прохожие под моим руководством в общую картину вставляли свой кусочек пазла. Мне, надо сказать, нравится коллективное творчество. В процессе такого созидания у людей происходит правильное слияние душ.

Также понравилось участие в конкурсах. Однажды получил приглашение в конкурс дизайна от *Lexus-a*. Прислал им часы из дерева, и они предложили оформить заявку. Это был достаточно серьезный конкурс, на котором принимали участие очень крутые творцы со всего мира. Меня наградили грамотой за участие.

Параллельно участвовал в создании арт-объекта для выставки достижений России в Италии — это была большого диаметра тарелка, сделанная из бетона. Внутри была выгравирована старинная фреска, а по желобу тарелки должен был катиться шарик. Подразумевалось, что шарик должен был катить ВВП, открывая стенд на выставке. А внутрь тарелки должно было проецироваться видео.

Мне приходилось быть среди членов жюри, которые отбирают лучшие идеи по благоустройству дворов Петербурга (получил место путем независимой лотереи — дети вращали барабан и вытаскивали имена участников). Участников было много, наверное, человек около 300. Судьба, видя мои старания, подбросила мне случай. Вообще не верю, что халява бывает, все подобные случаи — в основном получают люди заслужившие, прошедшие определенный путь и затратившие реальные усилия. Я в то время работал в центре реабилитации, а затем шел на лекции по благоустройству до окончания дня, в свободные окна умудрялся ездить по дворам Литейного округа на роликах и фотографировать дворы.

— *Каким образом у вас появилась идея создания арт-тели авторов?*

— Я начал развивать проект сообщества авторов. Знакомился на улице с интересными творческими людьми и находить им соавтора. С художественной точки зрения получался интересный проект. В результате рождался то клип, то сборник аудио-стихов, то аудио-спектакль, случалось, находил заказы уличному музыканту на концерты — помогал ему зарабатывать, приглашал авторов на ТВ или радио.

— *Знаю, что вы организуете фестивали. Какие именно вы уже организовали?*

— Начинать я с квартирников, потом принялся делать фестиваль. Когда я участвовал в «Папафесте» с мастер-классом по дереву — мне бартером выделили помещение со сценой, и я там попробовал провести свой первый фестиваль.

Потом пару лет проводил фестивали в парке «Сосновка».

— *Каким образом вы с Алиной Павленко познакомились?*

— Я провожу творческие вечера. На одном из вечеров случилась неожиданная встреча — познакомился с Алиной. Я пригласил ее, и она пришла. Я был поражен ее песнями и восхищен ее проникновенным, искренним голосом. Я просто влюбился в этот голос.

— *Какие проекты вы успели осуществить вместе?*

— С недавнего времени у нас получается делать совместные творческие проекты. Например, я делал клипы на песни Алины. Один клип набрал в Кронштадте 15000 просмотров за неделю, сейчас 28000.

Однажды получилось совместно нарисовать картину.

Нам нравятся песни друг друга, интересно получается, когда наши голоса звучат вместе. Алина привносит ту нежность, которой не хватает в моих песнях — бэквокал. Я пытаюсь подобрать стиль и звучание ее песен. Четко вижу вектор ее развития, творческую миссию — к чему можно стремиться, избегая мной допущенных ошибок, помогаю понять, как читать с нужными интонациями стихи. Она часто выступает на различных городских мероприятиях, и у нее потрясающие песни — я даже однажды пошутил, говорю, зачем озвучивать книгу на 200 страниц с посредственным сюжетом, если ты можешь только одной песней дать миру больше пользы. На ее концертах люди искренне плачут и испытывают радость. Недавно записали аудио-сборник стихов Алины. Вышло очень атмосферно, в неожиданном звучании. Я очень трепетно подбираю для нее музыкальный материал.

Пробовали читать совместно сказки, сочинять сказки. У нас было такое развлечение — я говорю одну фразу, Алина другую, и так мы по ролям на ходу сочинили детскую сказку, исполненную оригинальными голосами.

Я очень люблю ее фотографировать. Она однажды призналась, что мои фотографии помогают ей видеть себя с лучшей стороны.

— *Какие у вас имеются проекты в будущем?*

— Работы предстоит много. Сегодня я очень взвешенно подхожу к процессу рисования и рисую меньше. В основном это сказки, к которым я делаю иллюстрации. Алина недавно призналась, что когда-то давно загадала встретить человека, с такими качествами, какие имеются у меня. И я в какой-то степени тоже ее загадал.

## Часть II

### *Интервью с Алиной\**

— *Как рано вы стали увлекаться музыкой?*

— Восприимчива к музыке я была с раннего детства, родители с улыбкой рассказывали, что в два года я пела песню Вахтанга Кикабидзе «Мои года мое богатство», с огромным удовольствием слушала папочкину коллекцию виниловых пластинок с детскими песенками, музыкальными сказками, спектаклями и шедеврами классики. В подростковом возрасте заслушивалась маг-

нитофонными кассетами в основном с музыкой из знаменитых мюзиклов, переводила слова по словарю и пыталась подпевать своим любимым героям. Но желание петь и аккомпанировать себе на инструменте возникло значительно позже, в студенческие годы, когда я впервые услышала во время летней педагогической практики звучание живой гитары и погрузилась с головой в романтику песен у костра. Тогда и возникло непреодолимое желание самой петь под гитару. На стипендию был куплен мой первый до дрожи обожаемый инструмент, и я начала занятия в кружке по гитарному аккомпанементу.

— *Когда вы начали рисовать?*

— Рисовать я люблю, сколько себя помню — на обоях, в альбомах, тетрадях и блокнотах — эта страсть к запечатлению красоты в зримых формах доходила порой до смешного — в детстве я не могла съесть конфету необычной формы, не увековечив изящество линий шоколадной розы на бумаге. Я очень благодарна своим учителям, которые смогли разглядеть и поддержать во мне горение творчества. С начальной школы и до ее окончания я с восторгом занималась в кружке росписи по дереву, проводя все свободное от уроков время где-то посреди хохломского разнотравья, в стране чудесных цветов и птиц. В художественную школу я поступила, но не смогла рисовать с натуры по причине ухудшения зрения. Может, этим объясняется некая наивность и сказочность моего стиля. А еще у меня была Муза, которой посвящались все рисунки и стихи — наша самая любимая бабушка, которая приезжала к нам в гости каждое лето и наполняла полетом вдохновения каждый день и час, ведь это было время самого безоблачного счастья.

— *Как вы начали сочинять песни?*

— Зачастую сочинять песни начинают по причине любви. А у меня моя первая песня пришла в мир по причине благодарности и бесконечного счастья от открытия того факта, что Бог есть и Он меня защищает и любит. Ростки творчества и веры постучались одновременно в мое сердце, когда вследствие экстремальной ситуации, я оказалась на две недели вырвана из привычного течения жизни с загипсованной ногой и вихрем вопросов в голове, о том, какая непостижимая сила спасла меня от неминуемой беды. Так родилась песня «Светлый гимн», строчки из которой: «Я жизнь свою — волшебный дар — возьму из рук Господних, где каждый день как чудо дан — творить добро с любовью!» — стали моим жизненным девизом, а сама песня визитной карточкой на долгие годы. Что удивительно, несмотря на робкий характер и абсолютное неумение на тот момент петь и тем более играть на гитаре (я только начала обучаться азам аккомпанемента), во мне возникла невероятная решимость донести эту песню до слушателей. И на следующий день после снятия гипса я вышла на сцену студенческого фестиваля в Татьянин день со своим премьерным выступлением. Простые аккорды мне подыграл мальчик из гитарного кружка, а я, как ни странно, не упала в обморок от волнения и даже не забыла слова и в итоге получила грамоту от жюри с воодушевляющим напутствием: «Ничего, это только начало».

— *Расскажите о своих концертах.*

— Каждое выступление для меня настоящий праздник. Я очень люблю общаться с людьми через музыку и слово, создавать особую теплую, волшебную атмосферу всеобщей радости, доверия, любви. Особенно здорово получается почувствовать это единение сердец на сольных концертах. Хочу сказать, что это невероятно важно для меня ощущать духовную связь со зрителями, через песни вести с ними диалог о самых главных вещах. В эти моменты я абсолютно счастлива.

— *Вы и играете, и поете?*

— Я являюсь автором-исполнителем, в основном пою и играю сама, но иногда выступаю с аранжировками своих песен. Меня особенно завораживает этот синтез музыки и голоса в момент рождения песни на сцене здесь и сейчас. Я словно переношусь душой в иное измерение, из-за яркого сияния софитов в глаза не всегда бывают видны лица людей, но я чувствую их эмоциональное искреннее волнующее присутствие. Словно в этот момент мы все становимся волнами одного живого океана, и, кажется, в это мгновение счастливой невесомости, что пою на сцене не я, а этот божественный поток яркого света, вливающийся прямо в сердце.

— *В каких конкурсах вы принимали участие?*

— У меня свое особое отношение к конкурсам. Участвуя в них, я не стремлюсь к победе и завоеванию дипломов и наград, а радуюсь возможности познакомиться с множеством талантливых людей и обменяться с ними лучиками красоты, добра и гармонии, получить заряд вдохновения от соприкосновения с их творческим миром, который может сильно отличаться от моего, и вернуться в свою привычную жизнь абсолютно счастливая, окрыленная, загоревшаяся новыми смыслами и идеями. В этом общении я получаю мотивацию для дальнейшего развития. Во многом благодаря такому настрою, почти каждый новый конкурс приносит в мою жизнь удивительные творческие встречи, некоторые из которых со временем перерастают в настоящую дружбу, ведь оказавшись в среде единомышленников, я встречаю родственные души. Такими судьбоносными для меня стали фестиваль «Кронштадтская осень», конкурс бардовской песни на Туристическом слете среди педагогов дополнительного образования, фестиваль «Педагог — личность творческая», организованный Профсоюзом работников народного образования и науки, фантастический образовательный форум и фестиваль молодых деятелей культуры и искусства «Таврида» и множество других ярких незабываемых событий. На многих из этих конкурсов я становилась лауреатом, но для меня важнее то, что каждая из таких встреч с прекрасным стала для меня счастливым лотерейным билетом в мир моей мечты, шансом для раскрытия неизведанных граней жизни и души.

— *Как вы встретились с Олегом?*

— Эта открытость и доверие миру скорее всего и сыграли ключевую роль в том, что судьба подарила мне встречу с Олегом. Мы познакомились

благодаря тому, что каждый из нас посвятил всю свою сознательную жизнь творческому поиску и стремлению к гармонии. И точкой пересечения наших жизненных траекторий стала любовь к музыке. Олег, будучи автором и бесшумным организатором уникального проекта «Артель авторов», случайно увидел мою страничку в контакте и пригласил выступить на одном из вечеров Артели. А так как я всегда стараюсь жить по зову сердца и во всех решениях прислушиваюсь к голосу интуиции, то и это приглашение от незнакомого человека из Интернета приняла с радостью и внутренним ощущением того, что все складывается так, как должно быть. После того вечера знакомства мы долго дружили виртуально, переписывались и даже творили онлайн свой творческий мир, но все никак не могли встретиться и пообщаться по-настоящему. Когда наша встреча все же произошла, я по своему поэтическому обыкновению запомнила памятную дату нашей первой совместной прогулки, удивившись и обрадовавшись тому факту, что это был мой день Ангела. И вот через некоторое время нам пришел невероятный ответ Вселенной. Дело в том, что Олег давно хотел воплотить задумку дизайнерских часов с парусником собственного сочинения, но никак не мог найти подходящую круглую основу. И вдруг он случайно находит в подъезде своего дома те самые идеальные часы, которые он искал — кто-то из соседей решил сделать неожиданный подарок любителям винтажного искусства. Представьте же наше удивление, когда на изящном циферблате этих чудо-часов мы обнаружили знакомую надпись — в качестве стильного украшения там был изображен в точности день нашей встречи!

— *Для какой аудитории предназначены ваши песни?*

— Я не могу сказать, что пишу свои песни для определенной аудитории. Это, скорее, похоже на поток сознания — как необъяснимое состояние души, которое проходит сквозь меня и выливается в мир в виде стихотворных строчек и нот. Я, к сожалению, до сих пор так и не научилась редактировать то, что у меня выходит из-под пера. На протяжении многих лет моим бесценным вдохновителем, соавтором и неизменным редактором, ювелиром каждого слова был мой горячо любимый папочка. Он заслуживает особого слова, потому что всем, что я имею в жизни, я обязана ему. Он в буквальном смысле стоял у истоков не только моего творчества, но и моей души. Будучи сам очень талантливым разносторонне одаренным человеком, с раннего детства он занимался развитием меня и моей младшей сестренки Наташеньки по собственной уникальной системе, создавая на первом простеньком компьютере программы для обучения чтению и расширению словарного запаса. Помню, с каким восторгом мы слушали его пластинки на музыкальном проигрывателе и рассматривали великолепно иллюстрированные самые добрые детские книжки, которые он приносил нам с сестренкой почти каждый вечер после работы и уютно читал их нам вслух перед сном. А моя паническая боязнь чистого листа, когда я часами не могла написать ни строчки на заданную тему — папочка просто садился рядом со мной, и мы фантазировали и писа-

ли вместе. Так день за днем, с терпением и любовью он передавал тепло и мудрость своего сердца нам с сестренкой.

И даже проходя тяжелейшее испытание болезнью, стойко сражаясь с ней на протяжении долгих 18 лет, папочка никогда не терял жизнелюбия и героического духа. Я навсегда запомнила его самый теплый родной жест, которым он неизменно выражал одобрение каждой моей песне — ему было трудно говорить, и он просто поднимал большой палец вверх и улыбался своей божественной лучезарной улыбкой. А потом нежным шепотом говорил: «Алиночка, у меня есть кое-какие мысли, сыграй еще раз первую строчку... И мы как в детстве начинали шлифовать вместе каждое слово, какое же это было счастливое время, мой личный творческий рай... Папочка, родной спасибо тебе, я люблю тебя — ты навсегда со мной в моем сердце и в наших песнях...»

— *Что вам дает музыка?*

— Музыка дает мне ощущение Божественного, прекрасного и самого важного. Словно в ней заключено все, что нужно мне как воздух — безусловная любовь и свобода, глубина духовных поисков и радость созвучия сердец. Это непостижимая тайна и секрет настоящего счастья, дар небес, наполняющий земной мир чудесами. Музыка — это камертон моей души, по которому я сверяю свою жизнь.

— *Какие выступления вам запомнились особенно?*

— Я выступала в больницах, социальных домах и уютных арт-кафе, в Союзе художников, на открытии выставки картин и в качестве поющей модели для мастеров молниеносной графики, на квартирниках, поэтических вечерах и городских концертах, несколько раз доводилось петь на христианском Радио Мария и принимать участие в творческих передачах на телеканалах ВОТ и Союз. Но, пожалуй, одним из самых запоминающихся и трогательных моментов было исполнение Кронштадтского вальса на Якорной площади моего любимого города в новогоднюю ночь. Помню, как не слушались примерзающие к грифу пальцы, но к ритму моего взволнованного сердца присоединялись танцующие пары, и на душе становилось так волшебно, тепло и легко.

\* Алина Павленко — <https://vk.com/id44077645>



## СОДЕРЖАНИЕ

### I

<b>Ирина Дудина*</b> <b>Елена Трофимова</b> ИСКРА ЖИЗНИ: ПАМЯТИ ХУДОЖНИКА ИГОРЯ МАЙОРОВА.....	9
<b>Маргарита Изотова</b> МУЗА НЕВСКОГО СТЕКЛА (Памяти искусствоведа Н. И. Василевской) .....	15
<b>Марфа Телепова</b> <b>Павел Шаварда</b> <b>Александра Бианки</b> <b>Ангелина Шеремета*</b> НАТЮРМОРТЫ СЕРИИ «ФРУКТОВЫЕ СЕЗОНЫ» НИКОЛАЯ ТЕЛЕПОВА .....	23
<b>Анна Иваненко</b> ВИРТУАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА «100 ЛЕТ СССР» ИЗ СОБРАНИЯ РУССКОГО МУЗЕЯ, МУЗЕЕВ РОССИИ И СТРАН СНГ .....	34
<b>Юлия Гусейнова</b> «ХУЖЕ ВСЕГО ОБСТОЯЛО ДЕЛО С ХРУСТАЛЕМ».....	40
<b>Маргарита Изотова</b> ПЕТЕРБУРГ АЛЕКСАНДРА ДЫМНИКОВА. ПОЭМА ГОРИЗОНТАЛЕЙ.....	43
<b>Руслан Бахтияров</b> О ВЫСТАВКЕ МАРИИ КАЛЯДИНОЙ НА СЕКЦИИ ЖИВОПИСИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ (ДЕКАБРЬ 2022 ГОДА).....	46
<b>Тамара Чудиновская</b> МИР ХУДОЖНИКА ЧОЛАРИИ ИЛИ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ВЫСТАВКЕ (22 сентября – 15 ноября 2022 года).....	49
<b>Чжан Биюнь</b> ОБРАЗЫ КИТАЯ В КАРТИНКАХ А. М. ЛЕГАШЁВА.....	53
<b>Людмила Митрохина</b> ЭКЛЕКТИКА ЖИВОПИСИ СТАНИСЛАВА ЛАЗАРЕВА К выставке украинского художника Станислава Лазарева в Доме Национальностей Санкт-Петербурга 03 февраля 2023 года .....	60
<b>Маргарита Изотова</b> РАСКАЛЁННАЯ КИСТЬ Картины мариупольского художника Стаса Лазарева .....	62
<b>Руслан Бахтияров</b> ВЫСТАВКА-АВТОБИОГРАФИЯ. МАРИУПОЛЬСКИЙ ХУДОЖНИК СТАНИСЛАВ ЛАЗАРЕВ В ПЕТЕРБУРГЕ .....	64



<b>Вера Соловьёва</b> «ВОЗДУШНЫЕ ЗАМКИ» ФОТОПОЭЗИЯ: СЁДЕРГРАН — САМОЙЛЕНКО К 130-летию поэтессы Эдит Ирене Сёдергран.....	68
--	----

<b>Александр Муратов</b> <b>Инга Филиппова*</b> ИСКУССТВОВЕДЫ НА ВЕСЕННЕЙ ВЫСТАВКЕ СПБ СХ В 2022 ГОДУ .....	75
---	----

## II

<b>Галина Хвостова</b> СТАТУЯ «АЛЛЕГОРИЯ ИСКРЕННОСТИ» МАРИНО ГРОПЕЛЛИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МРАМОРНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ЛЕТНЕГО САДА. К ИСТОРИИ ХРАНЕНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ.....	77
--	----

<b>Евгения Клишевич</b> БАРЕЛЬЕФЫ НА ПОСТАМЕНТЕ ПАМЯТНИКА МИНИНУ И ПОЖАРСКОМУ И ВОПРОС ОБ АВТОРСТВЕ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ .....	84
---	----

<b>Елена Чурилова</b> «БРОДЯЧАЯ ВЫСТАВКА», ИЛИ НЕШУТОЧНАЯ ИСТОРИЯ ШУТЛИВОГО НОВОГОДНЕГО ПОДНОШЕНИЯ .....	95
--	----

<b>Ольга Кривдина</b> ИМПЕРАТОР НИКОЛАЙ I И СКУЛЬПТОР И. П. ВИТАЛИ .....	111
---	-----

<b>Ольга Кривдина</b> ХРИСТОС МАРКА АНТОКОЛЬСКОГО. ЗАРОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА .....	118
---	-----

<b>Тамара Николаева</b> ХРАМ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА НА ПЕСКАХ.....	129
---	-----

<b>Яна Сафарова</b> ГРИГОРИЙ ТЕПЛОВ. ИСТОРИЯ ОДНОЙ ОБМАНКИ .....	134
---	-----

<b>Яна Сафарова</b> УЧЕНАЯ ДРУЖИНА.....	143
--	-----

## III

<b>Анастасия Татарникова</b> РАННЕХРИСТИАНСКИЙ ХРАМ: ОТ СЛОВА К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗУ. АРХИТЕКТУРА, СИМВОЛИКА, ИКОНОГРАФИЯ.....	150
---	-----

<b>Ксения Труль</b> ИГРЫ С ХУДОЖНИКАМИ.....	172
--	-----

## IV

<b>Алевтина Черняк</b> <b>Александр Макейчик*</b> ОБРАЗ СУЩНОСТИ И НАГЛЯДНОСТИ: К АНАЛИЗУ ЭСТЕТИКИ П. Н. ФИЛОНОВА .....	181
<b>Светлана Плотко</b> ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И МОНА ЛИЗА: ПРОСТРАНСТВО ТОЧКИ.....	187
<b>Андрей Дьяченко</b> СЕМАНТИКА ФИТОМОРФИЗМА К 120-летию со дня смерти художника Отто Эксмана.....	193
<b>Андрей Дьяченко</b> СТИЛЬ РЕТРО КАК КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ КОЛДОВСТВО. Памяти кинорежиссеров Игоря Масленникова и Питера Богдановича .....	198
V	
<b>Николай Кононихин</b> ПЕТЕРБУРГ В XXI ГОДУ Главы из книги. Введение .....	204
<b>Николай Кононихин</b> ПЕТЕРБУРГ В XXI ГОДУ Главы из книги. Мир искусства .....	207
<b>Николай Кононихин</b> ПЕТЕРБУРГ В XXI ГОДУ Главы из книги. Митьковское краеведение .....	214
<b>Сергей Фролаков</b> ПУТЕШЕСТВИЕ В ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ НЕВСКОГО РАЙОНА.....	221
<b>Руслан Бахтияров</b> О КНИГЕ НИКОЛАЯ КОНОНИХИНА «ВЕРА. Жизнь и творчество Веры Матюх» (СПб., 2020 г.).....	231
<b>Анатолий Дмитренко</b> О КНИГЕ РУСЛАНА БАХТИЯРОВА «ЕВГЕНИЙ БИЖГАНОВ. ЖИВОПИСЬ. ГРАФИКА» (СПБ.: АСТЕРИОН, 2022) .....	234
<b>Анна Буракова</b> «...И БАСНОСЛОВНЫЙ ЭРМИТАЖ!» Н. Я. Агнивцев «Коробка спичек». 1923 г. ....	236
<b>Гульназ Амирова</b> СОВЕТСКИЙ КИНОАВАНГАРД 1920-Х ГОДОВ И ЕГО СВЯЗЬ С НОВАТОРСКИМИ ТЕЧЕНИЯМИ В ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА .....	239
<b>Светлана Плотко</b> МОИ ОПАВШИЕ ЛИСТОЧКИ .....	244

<b>Арутюн Зулумян</b> <b>Зинаида Берандр</b>	
РОБЕРТ ГОРОДЕЦКИЙ: «ГЛАВНОЕ В КЛОУНЕ — ЭТО ИСКРЕННОСТЬ».....	247
<b>Арутюн Зулумян</b>	
НАТАЛЬЯ ЦИЛЕВИЧ: «ВОКРУГ МНОГО ВОЛШЕБСТВА» .....	253
<b>Арутюн Зулумян</b>	
СЕРГЕЙ ДЫКОВ: «НАЧИНАЙТЕ СМЕЛО, А ЗАКАНЧИВАЙТЕ ОСТОРОЖНО!» .....	258
<b>Арутюн Зулумян</b>	
ЭТО ЛЮБОВЬ	
Интервью с Олегом Егоровым и Алиной Павленко .....	262

**Ассоциация искусствоведов (АИС)**

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ  
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ  
ТЕТРАДИ**

**Выпуск 74**

Составители О. А. Кривдина, Л. Н. Митрохина, Н. Е. Фролова

Выпускающий редактор Л. Н. Митрохина

Корректурa и компьютерная верстка В. А. Лебедева

Все предоставленные материалы публикуются в авторской редакции.

Подписано в печать — апрель 2023.

Цифровая печать. Уч.-изд. л. 11,5.

Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии «Икс-принт».