

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

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

ВЫПУСК 13



САНКТ– ПЕТЕРБУРГ

2008

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради.

Статьи по истории искусства. СПб: 2008. ____ с.

На обложке: «**Послание через века**». Памятный знак. Гранит. 3,65x2,40x0,9м.

Творческая группа: художник Э.П.Соловьёва, 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», посвящённые 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 5-85574-243-4

© Ассоциация искусствоведов, 2008.

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

Акентьев Леонид Константинович – художник-любитель-акварелист, маринист, увлекается историей флота. Имеет две персональные выставки в Военно-морском музее, две работы в постоянной экспозиции крейсера «Аврора», участник выставки «Андреевский флаг», участник совместных выставок с клубом моделистов. Темы предыдущих публикаций: Открытки по истории ВМФ, иллюстрированный очерк о Русско-японской войне 1904 – 1905 годов. Готовится к выпуску исторический материал по крейсеру «Аврора».

Амирова Гульназ Миралимовна – искусствовед, соискатель кафедры русского искусства Санкт-Петербургского Государственного института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина.

Анненкова Эмма Александровна – филолог, переводчик, член Российского межрегионального союза писателей, председатель Общества друзей Дома герцогов Ольденбургских. Автор книг «Русские Ольденбургские и их дворцы», *Russische Oldenburger und ihr soziales Wirken*», «Принцы Ольденбургские в Петербурге», «Императорское училище правоведения», а также ряда статей в журналах и газетах Петербурга и Москвы. Кандидат в члены творческого союза историков искусства (АИС).

Башинская Ирина Альфредовна – искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, автор многочисленных научных и методических статей и книг по современной скульптуре и изобразительному искусству. С 1951 по 1980 год проработала: 5 лет старшим научным сотрудником в Государственном Ярославском художественном музее, 4 года в Государственном Харьковском музее изобразительных искусств, 20 лет в Государственном Русском музее.

Горина Ирина Владимировна – культуролог, преподаватель культурологии и философии, соискатель ИППК – РГИ при СПбГУ. Член Философско-культурологического центра «Caigos» при Союзе искусств СПб, член Философского общества в СПб. Куратор выставок картин-репродукций Н.К.Рериха «Русь Сокровенная», «Огни Востока». Ранее опубликовано: «Розанов о принципах образования человека в культуре»; «Смертное в культуре и человеке. Исповедальная проза В.В.Розанова».

Грачёва Светлана Михайлова – искусствовед, доцент кафедры русского искусства, декан ФТИИ Санкт-Петербургского Государственного института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина. Член Санкт-Петербургского отделения Союза художников РФ. Темы предыдущих публикаций по истории художественной критики России XX века и советскому пейзажу, живописи 1920 -1930 годов.

Дмитренко Анатолий Фёдорович – историк-музеевед, художественный критик, куратор ряда выставок в России и за рубежом, автор работ о творчестве отечественных художников, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, кандидат

искусствоведения, профессор, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников и Союза журналистов России, действительный член Петровской Академии наук и искусств и Санкт-Петербургской Академии Современного искусства, Заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Дружинкина Наталья Гавриловна (псевдоним Н.Д.) – художник, историк, докторант СПбГУ, профессор ГГХПИ, кандидат исторических наук, член СПб отделения Союза художников РФ, член Международной Ассоциации исторической психологии, член Российского философского общества. Постоянный участник ежегодных сезонных выставок Союза художников в СПб.

Елагина Елена Васильевна – поэт, литературный и арт-критик, журналист. Автор и ведущая программ на Радио России. Член Союза писателей СПб, член Союза журналистов СПб. Автор пяти поэтических книг. Лауреат литературных премий: журнала «Звезда», журнала «Нева» и имени А.А.Ахматовой. Автор многочисленных публикаций по теме: «Современное изобразительное искусство».

Сунь Лунбэнь - скульптор, переводчик. Диплом магистра СПб ГИЖСА имени И.Е.Репина. Преподаватель в Педагогическом Университете города Линьи на факультете изобразительного искусства. Член Скульптурного Комитета Учёного общества Декоративно-прикладного искусства Китая. Участник общекитайских скульптурных выставок, в России: «Грёзы о Китае», «Скульптурные произведения» в СПб ГИЖСА имени И.Е.Репина. Темы предыдущих публикаций: «От искусства до дизайна. Исследование языка современной скульптуры окружающей среды», «Комплекс факторов скульптурного дизайна среды».

Люкшин Юрий Константинович – художник-график, Заслуженный художник России, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников РФ, участник 300 выставок в России и за рубежом, в том числе 57 персональных. Темы предыдущих публикаций: «Историко-религиозные размышления» и «Детские программы».

Махлина Светлана Тевелевна – искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, Доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского Государственного Университета культуры и искусств, Заслуженный работник высшей школы РФ.

Микайлова Ирина Геннадиевна – историк искусств, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, преподаватель Санкт-Петербургского Гуманитарного Центра просвещения, член Санкт-Петербургского Философского общества, автор многочисленных научных трудов по истории искусства, формированию художественных стилей в переходные периоды социокультурной эволюции, по искусству и специфике цивилизаций.

Митрохина Людмила Николаевна – поэт, член Российского Межрегионального Союза писателей, действительный член Академии русской словесности и изящных искусств имени Г.Р.Державина, автор ряда эссе и статей о творческих личностях современности, автор десяти поэтических сборников, дипломант 8-ой Дальневосточной выставки-ярмарки

«Печатный двор» – 2004 в конкурсе «Лучшее краеведческое издание» за книгу «Древо Жизни»; составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради» /АИС/.

Несветаило Татьяна Николаевна – искусствовед, ст. научный сотрудник Государственного Русского музея. Участник выставки Ивана Несветаило.

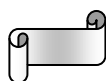
Раскин Абрам Григорьевич – искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, Председатель правления Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации искусствоведов /АИС/, Вице-председатель Санкт-Петербургского Общества акварелистов, Почётный член Академии русской словесности и изящных искусств имени Г.Р.Державина, член Российского Межрегионального Союза писателей, автор более 500 печатных работ по истории искусства, архитектуры и о современных художниках, поэт – автор девяти поэтических сборников, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, постоянный составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради» /АИС/.

Соловьёва Вера Андреевна – киноинженер, писатель. Член Российского межрегионального союза писателей, действительный член академии русской словесности и изящных искусств им. Г.Р.Державина. Автор более 50 книг, в основном, по направлениям валеологии и эзотерике.

Соломон Трессер – режиссёр, источниковед, коллекционер, один из основателей театра-клуба «Суббота» (1969г.), Президент Санкт-Петербургской Ассоциации независимых театров – студий «Товарищества на вере» (1989г.), член СТД и СРК, куратор и участник выставок, публикуется с 1974 года по вопросам альтернативного театра и прикладной графики.

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

Шаманькова Анна Ивановна – искусствовед, библиотекарь Отдела эстампов Российской Национальной библиотеки. Имеет орден Св. Татьяны (молодёжная степень). Сфера интересов – современное отечественное искусство. Темы предыдущих публикаций: «Религиозные мотивы в живописных произведениях художников XX века», «Творчество О.А.Еремеева».



I

Абрам Раскин

СКУЛЬПТОР ЛЕВОН ЛАЗАРЕВ

Леван Лазарев – великий скульптор, оригинальный, узнаваемый в первую очередь по фактуре лепки. Его творчество продолжает путь, начатый в русском искусстве Трубецким, Голубкиной, Матвеевым. Работы Лазарева привлекают с первого взгляда, останавливают, втягивают в свое эмоциональное поле, зачастую бросают вызов привычному, трафаретному, «заученному назубок». Но чем больше общаешься с созданными им образами, тем сильнее чувствуешь заключенное в них горение души и мысли художника, открываешь в окружающем мире новые горизонты, познаешь прежде немислимое.

Левон одарен от Бога особым чувством пластичности, духовности формы во всех ее преобразованиях. Именно поэтому мне хочется говорить о вятеле Лазареве. Это почти вышедшее из речевого обихода определение профессии скульптора как нельзя более соотносимо с творческим методом Левона: он не просто лепит, а творит плоть мыслям, эмоциям, видениям, фантазиям, работая зачастую прямо в гипсе, преодолевая инертность и пассивность этого материала. И одновременно с этим, наполняя портретные работы трепетом лепки, какими-то неуловимыми вибрациями, открывает тайну каждой индивидуальности, закодированную в личности жизненную предназначенность.

Вникая в мир творений Лазарева, который он создает более сорока лет, чувствуешь, что главный нерв и жизненный двигатель ваятеля родственен строкам Блока:

О, я хочу безумно жить!
Все сущее – увековечить,
Безличное – вочеловечить,
Несбывшееся – воплотить!

Жажда жизни у Лазарева – в напряженном ритме его многообразного, неустанного труда без всякого снисхождения к себе, в широте охвата явлений бытия, в глубинной, а не в показной вере в конечное торжество света даже в самых трагических и апокалипсических коллизиях.

Для Левона полнота жизни заключается в непрерывности творческой самоотдачи, без нацеленности на моду, успех, а тем более на рекламную шумиху. Этим объясняется плодотворность творчества ваятеля, его постоянное стремление встретиться «с глазу на глаз» со зрителем на больших и малых выставках. С 1954 года произведения Лазарева ежегодно экспонируются на выставках всех престижных рангов. Его работы видели в США, Германии, Австрии, Югославии, Италии, Болгарии, Голландии, Бразилии, Дании. Они приобретены Русским и другими музеями России и бывших союзных республик, частными коллекционерами многих стран.

Путь Лазарева в искусстве – это настойчивое утверждение высшего права художника на дерзание, на независимость, на отвержение окаменевших канонов, на следование завету Пушкина; «Ты сам свой высший суд ... иди дорогою свободной, куда тебя влечет свободный ум». Пройдя в 1948–1955 годах ступени трех высших художественных школ в Тбилиси, Москве и Петербургского художественно-промышленного училища им. В.И.Мухомовой, Лазарев, следуя внутреннему гласу и темпераменту, очень скоро обрел свой стиль, свою фактуру лепки, напоминающую едва остывшую вулканическую лаву. Более того, он отступил от господствовавшего в то время направления, признававшего лишь замкнутую форму. Такое вольнодумство, такой отказ от одобренных инстанциями эталонов вызывало гласное и негласное неодобрение и оттеснение на дальний план. Но Левон Лазарев не играл в андеграунд, не вступал в демонстративные перепалки. Он самозабвенно трудился и делал только то и только так, как считал необходимым, не пускаясь в искательство высочайших похвал, званий и наград. Влюбленный в Петербург, впитавший его культуру, Лазарев органично вращался в облик города, и его работы превратились в неотъемлемую часть старинных домов и районов города. Свидетельство тому – единственный в своем роде по композиции и динамическому накалу среди городских монументов памятник пожарным, погибшим в годы Великой Отечественной войны, установленный на Большом проспекте Васильевского острова перед зданием пожарной части, и бюст Джакомо Кваренги в парадном сквере перед зданием Ассигнационного банка – одно из совершенных творений зодчего, и сюита мемориальных досок на фасадах петербургских зданий с горельефными портретами гениальных соотечественников и мировой культуры – Шалыпин, Шостакович, Мравинский ... Эти «памятные доски» стали теми ликами, которые заставляют остановиться в повседневной суете и задуматься над смыслом бытия.

Славно выполняя завет Блока «увекочить сущее», он запечатлел в пластических формах и в острой, парадоксальной по манере графике, плетяду знаменитых современников – актеров, режиссеров, музыкантов, композиторов, ученых. Среди этой портретной галереи нет случайных лиц, все они в каких-то гранях родственны мироощущению скульптора. Для каждого портрета он находит свой пластический ключ и форму (голова, оплечный бюст, маска). В портретах режиссеров Г.Товстоногова, И.Владимирова, Л.Додина, балерины А.Осипенко, артистов А.Джигарханяна, М.Максаковой, академика Л.Орбели задачу запечатления он решает совершенно по-разному, находя композицию и

трактовку, адекватную неповторимости духовного строя каждого из портретируемых.

Талант Лазарева более всего понят и оценен художественной элитой Петербурга. Это сказалось в заказах на монументальные надгробия деятелям искусства и науки. Мемориальная скульптура Петербурга, история которой восходит ко времени основания города, прославлена шедеврами непреходящего совершенства. Она требует не только чрезвычайной ответственности, но особого сочетания этического и эстетического, дабы, созидавая художественное произведение, не оскорбить чувств не только родственников и коллег, но порою и сограждан, почитавших усопшего за его талант, принесший славу Петербургу. Надгробия академиком И.Орбели и К.Хилову, профессору В.Махничу (все на Богословском кладбище) решены в лапидарных формах в виде головы на геометрическом постаменте. Не отходя от портретности, скульптор точными пластическими акцентами подчеркивает интеллектуальную неповторимость, заряжая портрет искрой звездного излучения. Одна из последних мемориальных работ Лазарева – статуя одареннейшего режиссера-педагога А.Каумана. Ее композиция, пластика, каждая деталь идут наперекор всем канонам мемориальной скульптуры, но порождают ощущение, что только так можно было запечатлеть все изящество, утонченность и музыкальную чуткость служителя Театра и друга Актеров с большой буквы.

Надгробия Е.Мравинскому и Г.Товстоногову имеют тематическую общность – они связаны включением в композицию изображения Христа. В первом случае скульптор избрал сюжет «Снятие с креста», во втором – Распятие Христа. Горельеф Снятие с креста решен в пластических формах, навеянных раннехристианским искусством, близким к резьбе по дереву. Ритмический строй и психологическая напряженность порождают ощущение пронзительной, очищающей скорби.

Памятник Е.Мравинскому в Некрополе Александро-Невской лавры представляет собой гранитный ступенчатый полукруглый постамент – символ восхождения, над которым высится крест с фигурой Распятого Христа – грудь которого на месте сердца отверста – напоминая о Любви, отданной человечеству, несмотря на муки и страдания.

Евангельские темы тревожат душу художника, как врата, открывающие путь к решению вечных, глобальных тем – Любви, Смерти, Жизни, Жертвенности. В скульптуре Христос и дети Лазарев уходит от привычной жанровой трактовки. Его Христос космичен и вселенски сострадателен. Он, в буквальном смысле, разверз свою грудь и открыл сердце детям, которые с распростертыми руками принимают к Богу – сыну человеческого. Не однажды скульптор обращался к воплощению образа Богоматери Марии. И одно из его самых проникновенных созданий – Мария с младенцем (медь, гальваника). Иллюзия рафаэлевская, духовная гармония, мелодичность, грусть и нежность колыбельной песни.

Левон Лазарев, при всей своей импульсивности и обращенности к современности, непрестанно анализирует глубинные пласты общечеловеческой культуры. Отсюда его обращения к праматери еврейского искусства –

античности и более всего к ее архаическим истокам. В своих работах этого цикла Левон достигает такой убедительности, что возникает иллюзия, словно он сам видел, как возникали прообразы богов Древней Греции. Такова фигура Аполлона, еще не получившего блистательного лоска солнцеликого божества, или композиции «Женский торс», которые кажутся началом рождения Венеры из морской пены.

Лазарева неотступно влекут образы титанов творчества, гений которых оказал воздействие на формирование идеалов не только своего поколения, но и всечеловеческой души, как проявление божественного бессмертия. Из мастерской скульптора вышли статуи и бюсты Пушкина, Толстого, Достоевского, Чехова, Хлебникова, Бетховена, Комитаса. Каждая из этих монументальных работ была открытым вызовом официозным костюмным памятникам, которыми активно «украшали» город и отмечали правительственными почестями. Его Пушкин как бы растворяется в космическом пространстве. Даже голова поэта частично фрагментирована. Для староверства это было кощунством. Но в искусстве появился Пушкин, который «глаголом жег сердца людей», душу которого пронзили все тревоги мира. Не менее парадоксальна богатырская фигура Льва Толстого, словно выросшая из матери-земли. Одновременно сквозная и монолитная, трепещущая и неколебимая. Левон Лазарев открыл нам своего страдающего Гоголя, мучительно замкнутого в поисках смысла жизни, сфокусировавшего в свое сердце страдания бедных людей, униженных и оскорбленных. Образ Достоевского (фигура в рост и бюст) являются частью своеобразного монументального произведения, синтезирующего графику, живопись и пластику, вдохновленного театральной интерпретацией Льва Додина романа «Бесы», установленного в фойе театра.

Театры охотно воспринимают работы Левона Лазарева. В фойе Московского Художественного театра установлена статуя Чехова, двойной бюст Станиславского и Немировича-Данченко. Чехов трактован в обычной для Левона вулканической манере лепки, основной мотив образа – утонченный интеллектуализм. Двойной бюст реформаторов сценического искусства построен на противоборстве двух индивидуальностей, которые и в моменты столкновений не помышляют о разрыве, продолжая скрещивать шпаги мыслей, симпатий и антипатий.

Один из лучших исторических портретных бюстов Лазарева – поэт Велимир Хлебников. Он изваял только голову, но в его лице, во взгляде, складке губ открывается излучение гения в прошлое и провидение в космическое будущее. Эпиграфом к портрету Хлебникова могут служить строфы крупнейшего мастера русской палиндромической поэзии, где строка читается с одинаковым смыслом слева направо и наоборот, Николая Ладыгина:

Велимир! Прими, лев,
Как
Май миф – фимиам.

Левон Лазарев не погружен в полумрак быстро текущих дней современного искусства. Его известность, мастерство и самобытность общепризнанны. Но его творчество достойно большего. К сожалению, значение художника, опережающего время, а к таким относится Леон Лазарев, современники оценивают с опозданием и чаще всего после ухода из бытия. Как малое искупление греха современников, «в упор» не замечающих солнечную плазменность и светосилу произведений Лазарева, пусть станет эта статья о великом петербургском ваятеле, а время рассудит, прав ли в своих убеждениях автор-искусствовед.



ФАНТАСМАГОРИЯ ЛЕВОНА ЛАЗАРЕВА ПО РОМАНУ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»

Фантасмагория ... Значение этого понятия раскрывается в двух составляющих его греческих словах – видение и говорю.

Именно таково монументальное произведение Левона Лазарева, восходящее к провидческому роману гениального писателя. Художник поведал нам эмоциональным языком изобразительного искусства о том потрясении и озарении, которое он испытал по прочтении «Бесов».

Сосредоточие, узел композиции – бюст Достоевского. В его чертах запечатлено трагическое предчувствие грядущих бед России. За ним пространство, где в сложных переплетениях и наплывах парят фантастические inferнальные и реальные образы. В центре фигура Николая Всеволодовича Ставрогина. Он подчеркнуто, красив, элегантен, аристократически надменен и холоден. Но в его силе чувствуется одиночество, отрешенность и обреченность. От Ставрогина исходят незримые энергетические лучи – притягивающие и отталкивающие, несущие духовную и физическую гибель.

Но сам он только «журнальная картинка» Сатаны, который гигантской тенью высится за ним. Сатана ступёвывается, уходит в темных вихрях. Но художник увидел его искореженное обличие и смело поднял его металлическое забрало. За ним монголоподобное лицо мелкого беса в людском обличье. Это Петр Степанович Верховенский – одержимый идеей достижения верховной власти через смуту, кровь, преступления. Черты его лица напоминают Ленина. Здесь нет натяжки. Вчитываясь в роман, вы найдете общность в поступках и действиях сотворителей больших и малых сатанинских трагедий. Справа от Ставрогина выполненное в рельефе, обращенное к миру лицо Дарьи Павловны Шитовой. Ее голубые глаза источают свет доброты. В ее лице – чистота и доброта души, готовой служить людям.

В левой нижней части композиции – простертая фигура убитой Шитовой. Она – символ прозревающего, принесенного в жертву изменным инстинктам и злобе. Над ней бронзовые одинаковые фигурки с приветственно поднятыми руками, со стертymi лицами. Это те, кто готов следовать за любым деспотом, одеть любую маску, затоптать тысячи жизней, возглашая о всеобщем благе.

В пространстве композиции Левона Лазарева выделяются два «золотых» барельефных профиля молодых мужчины и женщины. Они по-античному прекрасны. Их взгляды устремлены друг к другу, но им не быть вместе в этом кружении темных сил. Они – предсказание красоты, которой суждено расцвести в грядущем.

В верхней части композиции – изломанная трепетно-хрупкая фигурка Марии Тимофеевны Лебядкиной. Блаженная, смятенная душа, она одарена чувством истины и жаждой счастья. Но она изломана и обречена на смерть в хаотическом месиве страстей, порожденных Сатаной.

Среди этих и других персонажей романа и символических образов, увиденных художником, фигура Достоевского с куклой в руках. Писатель пронизан судорогой боли по невинно-убиенным, страждущим и мятущимся. Достоевский словно пытается вынести из черного пламени ада, из кружения бесовщины малое дитя. И как зов надежды, очищения и просветления – в левом верхнем углу композиции озаренная золотым сиянием фигурка Христа, возносящегося в беспредельность.

* * *

Произведение Левона Лазарева, как и многие другие его работы, отмечено новизной, неожиданностью, парадоксальностью и вместе с тем глубинной связью с опытом всего мирового искусства от античности до наших дней. В единой композиции художник органически слил графику, живопись и скульптуру. Он использовал выразительные средства рисунка и пластики для создания синтетического монументального произведения. Полифоничность работы Левона Лазарева требует не мимолетного взгляда, но духовной сопричастности, включения в образно-эмоциональную сферу произведения.

Остановитесь. Всмотритесь. Вдумайтесь. Станьте зрителем-сотворцом. Может быть, и Вам произведение Левона Лазарева откроет в романе Федора Достоевского еще одну неведомую бесконечность.



БЕССМЕРТНАЯ ДУША. Истоки мастерства скульптора Левона Лазарева

Любой творец, в ком живёт божья искра созидания, исконно пропитан, как материнским молоком, родовыми истоками древнейших культурных наследий своей земли. Творческое восприятие таких людей, независимо от них самих, работает через историческую призму многовековых национальных традиций под воздействием эмоционального состояния, вдохновения и фантазий.

Так в Петербурге, городе, где через призму классики открывается античность в работах русских ваятелей прошлого, появился яркий скульптор современности – Левон Лазарев, вобравший в себя классическую основу пластики, использующий совершенно неожиданные новые средства выразительности с незримым присутствием, на мой взгляд, традиционных национальных истоков армянских камнерезов.

Армения – страна камня, и не просто камня, она ещё и страна резного камня. Он там всюду – на капителях колонн древних храмов и на балконах современных жилых домов; у родников, обрамлённых и оформленных резным камнем; на каменных оградах парков и на знаменитых армянских хачкарах – крестах с кружевной резьбой, простоявших тысячелетия. Старинные каменные барельефы дают темы для современных работ, а само традиционное искусство камнерезов порождает новых замечательных мастеров.

Хотя поначалу и не предполагал юный Левон увидеть себя в роли скульптора, так как мечтал быть артистом, музыкантом, живописцем, но всё же каким-то божественным провидением судьба уготовила ему роль ваятеля, что оказалось вполне органично его армянским древним истокам. Левон Лазарев стал скульптором своей эпохи, достигнув в своём мастерстве наивысших духовных высот выражения посредством новых форм пластики зыбкости телесной оболочки человека и его нетленной души.

Неизгладимое впечатление произвели на меня работы Левона Лазарева, выставленные в 1996 году в Русском музее, где я впервые открыла для себя этого удивительного мастера и познакомилась с ним. Увиденное потрясло меня и надолго запечатлелось в памяти. Скульптуры, портреты, фигуры, маски звучали в канонических залах Русского музея каким-то странным диссонансом, решительным вызовом и отчаянным протестом. От откровенно изломанных, будто полуистлевших статуй и фигур, с застывшим молчаливым криком искривлённых страданиями губ исходила небывалая по мощи энергетическая сила воздействия, приводящая в душевный трепет. Огромные сюрреалистические фигуры-тени до боли знакомых образов великих личностей разных эпох предстали передо мною со всей беспощадностью откровений дантевского ада и во всём величии их бессмертных душ.

Д.Шостакович, Ф.Достоевский, А.Сахаров, А.Чехов, Л.Толстой, Л.Бетховен, А.Пушкин, Камитас, Христос . . . будто воскресли из небытия и предстали на человеческий суд. Им было тесно в этих залах в сплетённой орбите их мощных аур.

Я стояла перед этими внушительными фигурами аскетичной пластичности с пустотами мелькающих просветов на искореженных телах с ощущением сострадания и непонятной вины, и чувство восхищения захлёстывало меня от абсолютно точно переданной живой вибрации их душ и всепобеждающего духа, живущего среди скульптурной арматуры, комков глины, гипса и камня.

В этом космическом пространстве бессмертных душ я чувствовала себя малой песчинкой. Казалось, что знойный ветер каменистых долин гуляет по залу музея, разрушая их материальную оболочку и всё более и более высвечивая их просветлённые души. Почти также как ветер это делает с камнем, выдувая причудливые отверстия, или как камнерезы Армении создавали поразительное зрелище – монастырь Гегард. Если обычно создают форму из камня, то в Гегарде создавалась пустота в камне. И там, и здесь убирается лишний камень, здесь снаружи, а там внутри. Антиформа. Весь архитектурный комплекс монастыря был возведён по такому принципу в XIII веке.

Левон Лазарев шёл по пути сознательной деформации, облегчения и откровения форм, создавая необыкновенное чувство свободы ассоциаций в ощущении образов. Так древние подспудные армянские корни камнерезов дали восхитительные всходы современной скульптурной аскетичной пластики в творчестве талантливого ваятеля Левона Лазарева.

В более традиционной классической технике скульптором выполнена портретная галерея, в которую вошли портреты академика А.Левинсона, режиссёра Г.Товстоногова, композитора А.Хачатуряна, архитектора Д.Кваренги, академика И.Орбели, немецкого поэта И.В.Гёте и другие. Для портретов Левон Лазарев использовал разные материалы, в том числе дерево, бронзу, а также армянский туф и вулканическую пемзу – в лучших традициях армянских камнерезов. Утончённо пролепленные лица отличаются плавностью линий, глубиной мирозерцания, характерными особенностями, одухотворённостью и отрешённостью от тягот земного бытия. Музыка камня, мелодия души и полётность мысли в портретах создают гармонию человека с миром.

На выставке также были представлены многочисленные женские торсы и фигуры, от которых веяло чем-то перевозанным, напоминающим скульптурные фигуры, извлечённые из древних гробниц, будто покалеченные временем – со следами разрушений.

Женское начало скульптор трактует через призму христианского вероисповедания. Прекрасен горельеф «Скорбящая», выполненный в технике, присущей ваятелю, но с красивым античным лицом, с правильными утончёнными чертами, окутанными печалью. В скульптуре «Степная Мадонна»

также присутствует божественная тема. В обтекаемой женской фигуре под грудью выточено сквозное овальное отверстие, в пространстве которого расположена фигурка ребёнка с распостёртыми руками, напоминающая крест. Олицетворение земной женщины с Матерью Божьей, дарующей жизнь и бессмертие души, как и с Матерью-землей, источником плодородия, ощущается во всех работах художника, что говорит о его высоком нравственном уровне, глубоком осмыслении библейских заветов и о его личном понимании предназначения женщины в современном мире.

Христианские темы занимают центральное место в творчестве Левона Лазарева. Грузия и Армения – страны, которые высоко чтили и культивировали в разных формах изображение креста. Почитания, воздававшиеся кресту в Грузии, и культ креста в Армении получили отражение не только в разных сторонах религиозной жизни обоих народов, но и в его искусстве. Скульптор использовал изображение креста во многих работах, в том числе в работах: «Война», надгробиях Е.А.Мравинскому, Г.Орбели, режиссёру В.Суслеву, режиссёру Г.Товстоногову, режиссёру А.Кацману и других.

Левон Лазарев обладает особым даром ощущать и изображать страдание. Именно через человеческие страдания он в своих работах утверждает путь к очищению, свету, прозрению – к Богу. Трагическое мироощущение несовершенства духовного состояния современной эпохи особо ощущается в таких работах, как «Раны человеческие» и «Христос». Как откровенно изуродована плоть человека и плоть Христа. Обугленные тела страшны и притягательны одновременно. Пластика страданий потрясает воображение и заставляет задуматься о том, как брэнна плоть и как бессмертна душа. Об образе Христа писал искусствовед Абрам Раскин: «...Его Христос космичен и сострадателен. Он разверз свою грудь и открыл сердце людям, которые приникают к Богу – сыну человеческому...»

После посещения выставки, на которой я была представлена Левону Лазареву, я долго не находила себе места. Многоликие образы словно нависали надо мной, ходили по пятам и смотрели с молчаливым укором в растревоженную душу. Перед глазами стояли их растерзанные тела, из которых сочилась боль, страдания и муки. Я была поражена – как из таких, порой подручных, строительных и скульптурных материалов можно было «слепить» пронзительную светлую душу и дать ей новую жизнь.

Помимо моей воли вместе с этими образами меня преследовали древние армянские тягучие мелодии, звучащие на традиционных старинных инструментах, таких как армянский дудук из абрикосового дерева, тара, зурна и шиви, но в которые невольно вплетались неожиданные звуки современных музыкальных направлений.

Свои эмоциональные впечатления я вложила в стихотворную форму, «выплеснув» на чистый лист бумаги то, что меня поразило и покорило. Родилось стихотворение, которому позже судьбою было отведено особое предназначение в освещении творчества скульптора, чего я никак не ожидала.

Сам мастер производил впечатление человека сдержанного, неторопливого, немногословного и, судя по ярким выразительным цепким глазам, очень наблюдательного. Блеск больших чёрных глаз говорил о его огромном внутреннем накале и бушующей эмоциональности. От его осанки исходило родовое достоинство и гордость предков. Особенно поразили меня его руки с несколько сверх удлинёнными гибкими подвижными пальцами. Пальцы его рук как бы жили совершенно отдельной от внешне спокойного облика ваятеля трепетной и вибрирующей жизнью. Это могли быть пальцы великого музыканта, скрипача или пианиста, сверхчувствительные пальцы целителя и врачавателя и, конечно, сильные пальцы ваятеля.

После выхода моего первого поэтического сборника «Бремя» в 1998 году Левон Лазарев посетил своего друга Абрама Раскина в его квартире, где случайно взял в руки сборник стихов «Бремя» и, по словам Раскина, вдохновенно погрузился в чтение стихов, периодически восклицая от нахлынувших на него эмоций от поэтических образов, которые были близки и понятны его творческой натуре. Там же он прочёл стихотворение, посвящённое ему и его творчеству, которое родилось у меня под впечатлением от его выставленных работ в Русском музее. После этого я была приглашена в его радушный дом, о котором можно писать исторические новеллы и легенды, куда и привёл меня Абрам Раскин.

От посещения дома скульптора в памяти осталось несколько дорогих сердцу воспоминаний. Волнение от встречи, сердечный приём, крепкое волевое рукопожатие, книжный шкаф, в котором (о чудо!) стояли мои сборники стихов, огромный дубовый старинный семейный стол, от которого исходила тёплая старина, чтение стихов в полной ответной тишине, мини-сцена перед столом, обрамлённая подобием арки, на которой явно происходили необычайные театральные фантазийные домашние представления под детские радостные голоса в ауре всепоглощающей любви.

На том прерываются наши встречи. Лишь изредка на выставках в Союзе художников или в Центральном выставочном зале «Манеж», во дворце Княгини Кшесинской на выставке, посвящённой балетному искусству, я встречала Левона Лазарева со своей молодой женой Еленой и с их последним юным отпрыском на руках. Левон всегда радушно здоровался и троекратно целовал своих друзей, слегка прикасаясь к щеке ухоженной красивой мягкой бородой.

Жизнь продолжалась, принося неизбежные потери и неожиданные радости. Левон Лазарев, как бы предчувствуя кратковременность оставшегося бытия, приступил со своей творческой командой к подведению итогов своей деятельности и к написанию первой (и как оказалось, последней) крупной монографии о своём творческом и жизненном пути. Книга готовилась без шума и без лишнего афиширования. Об этом не все знали, и это было в духе Левона Лазарева. Не знали и мы с Абрамом Раскиным. Зато насколько большую радость мы испытали, когда в 2002 году случайно обнаружили это прекрасное издание монографии «Левон Лазарев» в Доме Книги на Невском

проспекте. Мы искренне порадовались выходу монографии, меценатами которой явились Александр Гутницкий и Исаак Кушнир. Куратором издания и автором основной статьи была Марина Джигарханян. Включены также статьи Михаила Германа, Л.Сундстрема, выдержки из статей и выступлений Абрама Раскина, Ивана Уралова, Татьяны Юрьевой, Катрин Дорей, Армена Джигарханяна, Марины Стекольниковой, монолог Натальи Галкиной, воспоминания Германа Майера. Монография прекрасно проиллюстрирована основными знаменательными и веховыми произведениями скульптора и отражает его трудный творческий путь «от тернии к звёздам».

Но каково было моё удивление, неизъяснимая радость и благодарность к скульптору, когда я увидела своё стихотворение в монографии, помещённое дважды – у иллюстрации фигуры Христа (полностью) и на твёрдом переплёте под его портретом (частично). «Признание моих строк таким ваятелем многого стоит», – подумала я. Счастье и гордость от сопричастности к истинному искусству придало мне жизненный импульс и уверенность в своих творческих исканиях и попытках.

Вот это стихотворение:

Левону Лазареву

Собрал всю боль и замесил
Комки испитых слёз,
Соскрёб всю скорбь и положил
В комки солёных грёз.
На нерв из скрюченных прутов
Изломанной судьбы
Повесил душу из комков
С пустотами от мглы.
От комьев, сложенных тобой,
Заныли синяки, –
Ваял дух дьявольской рукой
Из дырок и трухи.
То – будто тысячи ветров
Рвали под вой зверей,
Нутро разъело семь пудов
Солёных горьких дней.
Трепещет тленом без стыда
Плоть рваная, скорбя.
Истлела плоть, и к нам вошла
Бессмертная душа.
Застыла криком бытия,
Повисла за чертой,
Цепляя бездной нам глаза,
Кровавой пеленой.
С немой отчаянной мольбой
Нависла как палач.

Я совесть положу под твой
Топор и тихий плач.

Людмила Митрохина
9 июня 1996 года



КРУГ ПАМЯТИ

Этими словами можно предварить статьи, посвященные жизни и творчеству Александра Семеновича Шендерова (1897–1967). Они были созданы в разное время. В основе их – в одном случае личные встречи с мастером, давнее знакомство с его произведениями, в другом – не менее пристальное и благоговейное прикосновение к ним тех, кто, общаясь с творениями выдающегося живописца и графика, в полной мере впитавшего в себя высокую культуру нашего города, сказали добрые, проникновенные слова о нем. Здесь имеется в виду материал, подготовленный автором этих строк, в том числе статья музейного специалиста, поэта Т.Н.Несветаило.

Так же следует отметить ранее изданную статью, написанную крупным учёным, исследователем, историком искусств, поэтом А.Г.Раскиным для каталога выставки работ А.С.Шендерова, посвящённой 100-летию со дня его рождения, организованной в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме в 1997 году, и работу Д.И.Чугунова, ранее обращавшегося к творчеству А.С.Шендерова.



«СМОТРЕТЬ И ВИДЕТЬ»... И ТВОРИТЬ

Удивительная способность, завещанная Лао Цзы, в полной мере была присуща Александру Семеновичу Шендерову, трагический и романтический реализм которого с поразительной глубиной отразил лики событий и лица людей, таинственную суть предметов и поэтическую гармонию женщины. Сложный, подспудный – не напоказ, творческий взгляд художника отразил и его жизненный путь, путь страданий и мужества, путь достоинства и убежденности, отразил то, что сохраняет в человеке человеческое и составляет истинную основу честного творца. Его искусство, впитавшее великие, разнообразные заветы старых мастеров, художников серебряного века, возмутителей спокойствия художественной среды, тех, кто испытывал безграничную веру в возможности формы, будоража этим себя и окружающих – все это органично, личностно претворилось в произведениях Александра Семеновича. Разумеется, он соприкасался с художниками не только живописного, графического или скульптурного цеха. Множеством нитей он был связан с той творческой, подлинной интеллигентной средой, которая при всех давящих обстоятельствах времени давала свои ростки. В самом деле, мы видим и пристальную, скрупулезную пунктуальность в изображении лиц и предметов искусства 20-х годов, мы встречаемся с поэтической лирикой пейзажной живописи 30-х, мы ощущаем порой жутковатую стремительность мчащихся троллейбусов периода 40-х, чем-то напоминающие театральные и живописные образы Н.П.Акимова. Мы наслаждаемся красотой, изысканностью, негой обнаженных моделей художника, мы видим ту вескую содержательную декоративность 60-х, где его своеобразные картины, интерьеры, натюрморты, в которых декоративность предстает и как предмет, и как красота – очень четко свидетельствует о времени, и даже могли бы быть их своеобразным эпиграфом. Достаточно назвать, например, «Натюрморт с красным чайником», «Пять стульев». При всей, казалось бы, отрешенности и даже вынужденном «отшельничестве» Александра Семеновича, он четко и чутко ощущал время, выражая его не декларативно, а через само искусство, через состояние его пластики, через неназидательную структуру работ, через взаимодействие цвета и формы. То есть его искусство говорило собственным языком. Когда я упоминаю внутреннюю, можно даже сказать сакральную соотнесенность работ Шендерова со своей эпохой, мне сразу же представляется судьба его произведений в Русском музее со времени их попадания в собрание и поныне. Шли годы, и появлялось ощущение, появлялось осознание (надеюсь, не только у меня) значимости созданных им творений. Они постоянно включались в концептуальные выставки в нашей стране и за рубежом, они продолжали и продолжают жить, становясь как редкие минералы все более драгоценными. И огранка их была делом рук художника.

Мое знакомство с Александром Семеновичем Шендеровым состоялось в 1963 году в квартире на Загородном проспекте. К сожалению, оно продолжалось лишь четыре года, до кончины мастера, и оказалось много меньше, нежели общение с его работами. В этом доме было хорошо, дружно, интересно и абсолютно естественно. Это, конечно, зависело и от хозяина дома, кажущегося строгим, а, в самом деле, очень добрым, душевным, великолепно остроумным и творчески озаренным человеком. Вместе же с Надеждой Зиновьевной Ганкиной и Ольгой Исааковной создавалась особая атмосфера дружеского общения и удивительной опорности при всех сложных обстоятельствах того времени. Александр Семенович был человеком чрезвычайно любознательным, умел увлекать своим интересом окружающих, приобщая к особой способности его постижения сути явлений и всего сущего. Хочу подчеркнуть, что это была любознательность, а не зряшное любопытство, то есть он вполне принадлежал к той породе людей, которые хотят быть, а не казаться. Это было тем более заметно, что наше общение происходило среди его работ, расположенных в той же квартире. И все, что ни происходило, происходило и в постоянном общении с ними. В силу обстоятельств это был и дом, и мастерская. Такая сгущенность художественных образов вокруг (не меньше, чем на выставке) позволяла все время насыщаться особыми токами, импульсами, исходящими от произведений. Здесь перекликались, казалось бы, педантичная лабораторность ранних натюрмортов, острые пронзительные взгляды Гипси, реально-мистические виды Ростова, вовлекавший в свое чудодействие цирк, трогательные и волнующие изображения жизни киплинговского героя, совершенно неповторимый мир животных, не только зафиксированных как некий вид, но с воплощением характера каждого в прекрасных рисунках и литографиях художника. Это был мир живой (не «как живой», ибо это муляж, а именно живой), исполненный примечательным обликом, выраженным динамизмом или изысканной неторопливой гармонией. Уже увиденные в начале 60-х годов холсты, рисунки, печатная графика Шендерова поразили меня своей непохожестью на множество работ, бывших тогда «на виду». Я не сравниваю их с некоторыми заказными фондовскими работами, в несметном количестве бытовавшими на выставках. Александра Семеновича отличало многое и в сравнении с работами достойного художественного уровня. Видимо, главным было то, что Шендеров при всех обстоятельствах нелегкой своей судьбы, жил в мире собственных, сотворенных им образов. Поэтика их менялась, но содержательная наполненность и ассоциативная связь со временем, бесспорно, ощущались. Характерно, что Шендеров, обращавшийся и к театральному искусству, был далек от некой заданности, конструирования театральных образов. В работах любого плана, что являлось характерной особенностью его творчества, его метода, было не изобретение ситуации и сюжетов, а изображение, казалось бы, обычных предметов, обликов в необычном состоянии. Эту необычность, заостренность, акцентированность сообщали и резко, порою неожиданно избранный ракурс, смелое вторжение в пространство и парадоксальное соединение на плоскости холста различного рода предметов. При кажущейся отстраненности автора его

изображения не констатирующие: они живут сокровенной жизнью, своеобразно общаются то ли в цветовой переключке, то ли в ритмическом сопоставлении форм и пространственных планов. Большую роль, особенно в последних работах 60-х годов, играет своего рода декоративная переключка локального цвета, сообщающая произведениям особую энергетику. Надо заметить, что предметы в работах Шендерова, начиная еще с 20-х годов, словно самоговорящи. Как например, в «Натюрморте с курицей», «Натюрморте с веером», «Натюрморте с шахматной доской» и в своеобразных интерьерах-натюрмортах «Ломберный стол», «Биллиард». Художник нередко фрагментирует свои динамические композиции, столь выразительно выбирая ракурс фрагмента, который неизменно обещает ощущение целого. Такая образная концентрация делает работы Александра Семеновича необычайно выразительными. Для большей наглядности позволю себе сопоставить в пластическом и временном планах несколько произведений мастера: «Портрет актера Гипси с четками» (1924), «Натюрморт с курицей» (1926), «Автопортрет в зеркале (Натюрморт с зеркалом)» (1926), «После дождя (Ленинград)» (1936), «Театральная площадь (Ростов-на-Дону)» (1945) и «Пять стульев» (1964). В портрете актера театра и кино Михаила Михайловича Гипси-Хипсея отразилось увлечение художника искусством старых мастеров и одновременно стремление к гротескному заострению форм, в известной степени, присущему неоакадемизму. Художник акцентирует характерность облика Гипси, изображая его крупным планом в резком выразительном ракурсе. В образе портретируемого сочетается спокойствие и динамика, то же мы видим и в решении холста: резкий контраст света и тени и спокойная многослойная живопись, аскетичная цветовая гамма. Такие особенности трактовки способствуют выявлению сложного внутреннего мира модели. Личность Михаила Гипси, его незаурядный талант артиста и писателя настолько увлекали Шендерова, что им было создано несколько портретов в 1921–1924 годах. Работа «Натюрморт с курицей» написана в тех же пластических принципах, что и «Портрет Гипси», но отличается более спокойной по ритму композицией, что обусловлено, видимо, и жанровыми особенностями натюрморта. В строгом до подчеркнутого педантизма линейном строе, пространственных цезурах, в гладком, тонком письме, лаконизме форм и цвета, вызывающих ощущение лабораторной стерильности, есть намеренная заостренность. В объективизации подхода к предметам, их изображению проявляется стремление из привычного натурального материала сотворить «новую вещественность» в парадоксальности ее внутренних взаимосвязей. «Автопортрет...», в сущности, одна из самых исповедальных работ художника. Быть может, таково и есть предназначение автопортрета, но в данном случае, это произведение могло бы быть своего рода эпиграфом всего творчества художника и по контексту трагических обстоятельств, связанных с историей его создания, и по пронзительности исполнения, действенной силе. Освободившись в 1936 году после двух лет ареста и работы на строительстве канала «Москва – Волга», Шендеров оказался в Ростове, так сказать, в репрессивной черте оседлости. Там был написан автопортрет. Оказавшись в Ленинграде через два года, Александр Семенович

намеревался подарить свою работу И.И.Бродскому, однако из-за болезни последнего не смог этого сделать. Портрет был подарен инженеру-строителю, впоследствии директору соорудившегося тогда стадиона им. С.М.Кирова Исааку Борисовичу Векслеру, погибшему в начале войны на фронте под Ленинградом. Портрет чудом сохранился в блокадном Ленинграде, а затем Надежда Зиновьевна Ганкина подарила портрет «Натюрморт с зеркалом» Русскому музею. В нем ощутимы заветы искусства старых мастеров и одновременно чрезвычайная экспрессия, связанная с понятием нового времени. В этом единственном автопортрете (другой, более поздний, так и не был закончен), исполненном в аскетичной цветовой гамме, быстрым, отраженным в круглом зеркальце, как в прицеле, взгляде есть неотвратимость тревожного вопрошания. Привычно зоркий взгляд художника, ощутимый во многих его работах, здесь обретает особую остроту, ассоциируется невольно с грядущими тяжкими жизненными коллизиями, но рядом неизменно его муштабель, его краски. Художник вглядывается в мир пристально и взыскующе. Пейзаж «После дождя (Ленинград)», видимо, был написан на основе прежних рисунков, воспоминаний, словно в предощущении встречи художника с городом, в который вернулся, который смог посетить после ареста лишь в 1937 году. Так что «После дождя...» – образ-воспоминание, образ-ожидание. Но он в полной мере передает характерные приметы города туманов, фонарей, едва пробивающих мгlistую пелену, перспектив, строений, окутанных таинственным покровом. Такой же своеобразный серебристо-серый, с вкраплениями вибрирующих голубых и зеленоватых тонов «флер» отличает еще ряд ленинградских пейзажей 1936 и 1939 годов. Возникновение произведений в такой гамме – своего рода феномен и загадка творчества Александра Семеновича. Ибо ни его работы двадцатых годов с их оптической буквальностью и одновременно гротескной заостренностью, ни более поздние – экспрессивные, стремительные, звучно декоративные будто бы не «соединяются». Но, быть может, их соединяет облик города, кажется, традиционный, но бесконечно желанный, в знакомых чертах своих, особенно ощутимый после трагической разлуки. В 1955 году Шендеров вновь вернулся в Ленинград. На этот раз – навсегда. А несколько тревожно-мгlistых пейзажей – страница грусти и надежды автора, поэтическая страница. Художника, прошедшего через жизненные испытания, фронт – самобытного живописца, графика, иллюстратора, художника театра. Очевидно, трудно определить, чем вызван всепоглощающий динамизм и экспрессия ряда работ Шендерова 1940-х годов. То ли здесь проявляется драматический отзвук минувшей войны, в которой он был солдатом (не случайно в его творчестве появление «Трагического пейзажа»), то ли энергия поиска новых средств выразительности овладевает им с особой силой. Во всяком случае, «Театральная площадь. Ростов-на-Дону» словно озвучена каким-то неведомым доселе урбанистическим накалом. В холсте эти разбегающиеся в разных плоскостях ленты дорог, гнущиеся словно от смерча деревья, хищный силуэт троллейбуса (не только напоминающий о бытовавших тогда формах машины, но обретающий таинственно-романтический характер). В работах этих движение

передает и то, что Марков называл «шумом фактуры». Работы этого рода, бесспорно, оригинальны, остаются своеобразной вехой дерзновенного порыва, к которому в такой мере художник уже не вернется. Однако, чувство безупречного ритма, свободное владение пространством, которое может быть и трагичным, и лиричным – будь то пейзаж или натюрморт – это остается, проявляясь всякий раз сообразно избранному сюжетному и пластическому мотиву. Можно поражаться, как сокровенно живут предметы в произведениях художника. В сущности, интерьер-натюрморт «Пять стульев» своеобразная новелла о пространстве, в котором в согласии и контрасте цвета и форм, сложного, но устойчивого ритма, находятся в каком-то лишь им ведомом единстве стол с книгой и кувшином, белые астры, чинные, забавно-чопорные стулья, манящий уголок комнаты с фрагментами висящих картин. От того, что это мир предметов, их содержательная суть не умаляется. Ибо этот мир не только одушевлен ощущением человека, но еще и одухотворен им. Трудно даже в небольшом очерке расставаться с художником. И вновь вспоминается «Натюрморт с зеркалом» – автопортрет, исполненный в аскетической цветовой гамме. Все творчество художника, в особенности это произведение, позволило мне предложить название книги, написанной Эллой Зиновьевной Ганкиной и Ольгой Исааковной Родичкиной – «Судьба художника в зеркале времени». Книга, посвященная 110-летию со дня рождения мастера, была издана в Киеве издательством «Мистецтво» в минувшем году. Проект осуществил опытный сотрудник издательства Нина Прибега. Статья, написанная известнейшим ученым Э.З.Ганкиной, и материал, подготовленный О.И.Родичкиной, отличается научной глубиной, блестящим художественным анализом, бережным отношением к каждому факту, умением емко истолковать его. Признаться, давно не встречал столь основательных по содержанию, полноте научного аппарата изданий. Замечательно выполнено Петром Буркутом художественное оформление издания, акцентирующее в решении, архитектонике книги и каждого листа живописные и графические произведения А.С.Шендерова. Безусловно, необходимо отметить подвижническую роль известного ленинградского архитектора, вдовы художника Надежды Зиновьевны Ганкиной (увы, также ушедшей от нас), которая с тщанием и любовью собирала, бережно хранила работы художника, неоднократно выпускала каталоги его работ, утверждая благодарную память о благородном, мужественном, безмерно талантливым человеке.



ДУХ ТВОРЧЕСКИЙ НЕУГАСИМЫЙ...

Когда впервые видишь произведения Александра Семеновича Шендерова, изумляешься совершенству, свежести и новизне искусства ушедшей эпохи, искусства, восприятие которого идет вразрез с представлениями о времени господства социалистического реализма. Ибо Шендеров был вообще далек от «банального» реализма, а от социалистического тем более. Он никогда не был художником тоталитарной системы, но противостоял ей, не открыто и явно, просто был в стороне от официального искусства, шел своим путем...

Начало активной творческой деятельности художника связано с такими известными в русском искусстве именами, как Кузьма Петров-Водкин, чьи философские воззрения, теория построения рисунка и композиционно-пространственной организации картины, оказали большое влияние на формирование творческого метода Шендерова; Мстислав Добужинский, который был его учителем в студии А.Ф.Гауша в Петрограде; Александр Бенуа, под чьим руководством он изучал историю живописи в Эрмитаже.

А.С.Шендеров тесно общался с художниками В.А.Гринбергом¹, Г.С.Верейским, В.В.Воиновым, искусствоведами Н.Н.Пуниным², В.Н.Аникиевой и др. В дневнике В.В.Воинова 1924–25 годов можно неоднократно встретить упоминания о Шендерове, отзывы о его работах. Так, Воинов рассказывает, что в один из вечеров, когда у него собрались гости и говорили о «любимом нами всеми искусстве», заходил Н.Е.Лансере и «приносил работы Шендерова, которые он намеревается выставить на выставке “Мира искусства”. Натюрморт и портрет Гийса³ (невероятный Квазимодо!) Очень острые вещи, где большую роль играет *tromp[e] l’oeil*⁴». ⁵ В другом месте он пишет: «Ко мне зашел художник Ал. Сем. Шендеров, с которым провели вечер в живой и очень интересной беседе об искусстве, об отношении к нему современности, (а не наоборот). Грустные итоги! Искусство сейчас никому не нужно. Мало того, его едва терпят и относятся явно враждебно. Если в человечестве жив творческий воспроизводящий импульс, то искусству временно придется несомненно уйти под землю, так как на поверхности ему нет места!.. В недрах будут накапливаться драгоценности духа, и затем их (когда?) отроют и будут восторгаться. Те, в ком горит творческий дух, дух воспроизводящий, должны не угашать его во что бы то ни стало...»⁶

С одной стороны это звучит удивительно актуально для сегодняшней ситуации в искусстве. А с другой – поразительно, что в 1924 году, когда искусство еще было свободно, цвел пышным цветом авангард, еще не было постановления 1932 года, у части художников было ощущение своей ненужности, несвоевременности. И как же долго пришлось ждать, чтобы «драгоценности духа», накопленные творчеством А.С.Шендерова оказались хотя бы в какой-то мере востребованы.

Каждый художник в процессе кристаллизации своего индивидуального стиля проходит через освоение опыта предшественников, обращаясь то к одному, то к другому мастеру или целому направлению в различные периоды своей творческой биографии. Такими составляющими начального этапа, в значительной мере повлиявшими на направление поисков художника, явились голландская школа живописи, иконопись и древнерусская миниатюра. Впоследствии на это наложились колористические исследования, связанные с импрессионизмом и другими новейшими течениями в искусстве рубежа XIX–XX веков.

С 1918 года, еще работая в Ростове-на-Дону, Шендеров участвует в выставках, с 1924 года он приобщается к художественной жизни Петрограда, а затем Ленинграда. В этот период, создавая портреты деятелей искусства, пейзажи Ленинграда, Пскова, Новгорода, натюрморты, анималистическую графику, он демонстрирует виртуозное владение рисунком и безупречное чувство живописной формы.

Первый этап творчества оборвался в связи с арестом в декабре 1934 года. Сосланный на строительство канала Москва-Волга, Александр Семенович даже здесь находит возможность работать. Именно там в это время были созданы такие произведения, как «Экскаватор на реке» и др., упомянутые в списке работ, составленном художником⁷, а также «Портрет ударника», воспроизведенный в книге И.Л.Авербаха⁸. Пожалуй, это первые и последние примеры обращения к темам социалистического реализма, вынужденная дань жестокому времени.

После освобождения в 1936 году Шендеров возвращается в Ростов-на-Дону. Здесь он активно работает, создает целые серии произведений, решая ту или иную живописно-пластическую задачу. Во время поездки в Ленинград в 1938 году художник создает цикл ленинградских пейзажей («Эрмитаж», «Невский проспект» и др.), тонких по цвету, почти монохромных пейзажей-состояний. Часть из них сейчас находится в Третьяковской галерее, Русском музее, в частном собрании в США. Плодотворной явилась и поездка по Северному Донцу в 1939 году, где он написал еще серию пейзажей. Работая в разное время дня с натуры и по памяти, Шендеров стремится наполнить пейзаж воздухом и светом, избегая при этом изображения неба и дальних планов. В результате он формирует особый тип пейзажа, не иллюзорно-пространственный, а развернутый на картинной плоскости. Художник говорил об этом: «Высокий горизонт дает мне свободу оперировать предметами на плоскости, избежать “провалов”, свойственных иллюзорному восприятию пространства. В чем я глубоко убежден – это в том, что пространство картины не должно иметь ничего общего с иллюзорным пространством»⁹.

Вернувшись после войны с фронта в 1944 году (по состоянию здоровья) в разрушенный и разграбленный город, Александр Семенович создает острый экспрессивный «Трагический пейзаж», в котором отразилась боль за израненную Родину. Художник осмысляет события военных лет, в результате чего возникает ряд произведений сказочно-былинной и исторической тематики: «Куликовская битва», «Илья Муромец», «Сказка о царе Салтане» и др.

Произведения экспонируются на первой послевоенной выставке, их приобретает Ростовский музей, РОСТИЗО и др. организации.

Пребывание в армии во время войны было для Шендерова, по его словам, «периодом большого патриотического подъема, особенно острого чувства любви к национальной русской культуре. Я был весь в поисках новых живописных средств для выражения моих идей, моей любви к родине и самыми дорогими стали темы народного героического эпоса. Сказочно-былинный характер стал для меня наиболее приемлемым в трактовке сюжетов».¹⁰ Разработка этих сюжетов сочеталась с кристаллизацией формальных приемов. Особенное внимание художник уделяет выявлению живописной плоскости, намеренно укорачивает пространство, отказывается от линии горизонта, тяготеет к чистому несмешанному цвету. Художник использует «все те элементы, которые входят в древнерусскую миниатюру, икону и частично совпадают с установками некоторых западных мастеров новейшего времени, как например Дерена, Матисса»¹¹. Все это, а также динамизм композиционных решений городских пейзажей этого периода и даже композиций с обнаженной натурой, богатство и своеобразие колористической гаммы, изысканная и продуманная силуэтная пластика – становятся неотъемлемыми компонентами творческой манеры художника и в последующие годы. Такое повышенное внимание к вопросам художественной формы послужило причиной того, что после известных постановлений ЦК ВКП(б) 1946 года «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», «О репертуаре драматических театров по его улучшению», «О кинофильме “Большая жизнь”», Шендеров в числе многих своих коллег и известных деятелей других областей культуры и искусства был обвинен в «формализме» и исключен из Союза художников. Это произошло как раз в то время, когда художник активно участвовал в работе Ростовского отделения Союза художников, его произведения экспонировались на выставках и приобретались различными организациями, готовилась персональная выставка, для чего приехал искусствовед из Москвы Л. Варшавский и написал статью для каталога, которая, увы, так и осталась в рукописи.

Лишенный мастерской, художник концентрируется на такой нейтральной и очень любимой теме, как анималистика, которая была сквозной темой его творчества. На этот раз Шендеров создает не только серию рисунков животных карандашом, сангиной, пером, но и работает над иллюстрациями для детских книг. В анималистике особенно завораживает отточенный мастерский рисунок, которым художник владел в совершенстве. В поле его зрения попадают не только животные, изучаемые им в зверинце, но даже насекомые и рыбы. Рыбы – это особая тема для художника – заядлого рыболова, даже написавшего труд «Теоретические основы построения спиннинговых удилищ». Огромное многообразие пород и характеров обитателей подводного мира создано точнейшей линией художника в иллюстрациях к книгам «Карпик», «На дне реки».

После возвращения в Ленинград в 1955 году и восстановления в членстве СХ начинается последний и, пожалуй, самый плодотворный период творческой деятельности, чему в немалой степени способствовало обретение душевного

равновесия, помощь и поддержка со стороны спутницы жизни этих лет – Надежды Зиновьевны Ганкиной. В эти годы неустанного творчества художник создает огромное количество рисунков, автолитографий, живописных полотен. В Ленинграде он получает возможность работать в экспериментальной литографской мастерской ЛОСХа. Шендеров с жадностью погружается в изучение новой для него техники и вскоре осваивает ее, постоянно экспериментируя с цветом и фактурой, открывая новые изобразительные возможности. Главная тема литографских работ – конечно анималистика. Большое развитие получают также темы балета и обнаженной натуры. В этой же технике художник создает серию листов на тему «Книги джунглей» Киплинга. В это время Шендеров был известен, главным образом, своими графическими работами, поскольку принимал участие только в выставках графики в Союзе и даже за рубежом. (Эриком Эсториком, владельцем Гросвенор Гэлэри, была отобрана серия литографий Шендерова и в числе работ других ленинградских художников показана на выставках в Лондоне и Нью-Йорке¹²). Поэтому, на выставке, состоявшейся в 1975 году, спустя восемь лет после смерти художника, знакомство зрителей с живописью Шендерова последних лет произвело необычайный эффект и открыло новую ярчайшую грань его творчества последнего периода.

Среди живописных полотен, созданных в вынужденном подполье, можно выделить три группы произведений: обнаженные модели, серия «Воспоминания о цирке» и натюрморты. В трактовке обнаженных моделей художник сохраняет свою приверженность диагональным композициям, придающим динамику изображенному, часто вкомпонованному в почти квадратный, изначально устойчивый формат. Уже в произведениях предыдущего периода «Спящем мальчике», «Обнаженной с веером», «Мальчике в ванной» (все 1945 г.) проявилась еще одна характерная черта творчества Шендерова – сочетание реального и ирреального. Складки драпировок порой воспринимаются неким таинственным существом, обволакивающим и похищающим модель («Обнаженная с веером»). Фантастичность происходящего создается также таинственным освещением (свечение снизу), вступающим в противоречие с тенями-знаками, намекающими на реальность предметов. Нереальное освещение отрывает предметы от опоры и заставляет парить в пространстве («Мальчик в ванне»). В поздний период Шендеров развивает эту тенденцию, используя, например, светящийся контур («Под душем», 1965), тщательно разрабатывая фон, делая его разнообразным и мерцающим («Танец», 1965). В последних произведениях с обнаженными моделями наблюдается отход от ярких контрастов и стремление к сближенным тонам, построение композиции иным способом – в вытянутом формате и без акцентирования силуэтно-линейных ритмов («На реке», «Под душем»).

В серии «Воспоминания о цирке» художник использует квадратный формат, создавая в нем замкнутую, но динамичную композицию, развернутую на плоскости, лишенную реального пространства. Конфигурация арены условна, разорвана в соответствии с композиционной задачей. Эти

произведения отличает особая музыкальность, не симфоническая, но мелодическая, рождаемая линейными ритмами, силуэтными переключками, локальными цветовыми пятнами. Трудно удержаться от искушения воспринять эту серию как метафору абсурдной действительности, преображенной творческим воображением художника в источник радости и красоты.

Натюрморты Шендерова – совершенно особый мир, создающий удивительно реальное ощущение посредством весьма условного изображения. Тот же излюбленный диагональный акцент, разворот пространства, порой использование элементов обратной перспективы и ортогональных проекций. Чувственная линия, интенсивный, почти локальный чистый цвет, оригинальный отбор и компоновка зачастую вымышленных предметов в натюрмортах «Ломберный стол», «Бильярд», «Натюрморт с шахматной доской», «Пять стульев» создают ощущение отнюдь не «мертвой природы». Предметы живут и дышат. Ими только что пользовались. Лишь ненадолго отошли, оставив свое тепло на стульях, игральных картах, шахматных фигурах, раскрытых книгах.

Художник создает «магию предметности», отличную от той, основанной на *trompe l'oeil*, которая была характерна для его произведений 1920-х годов (например, «Натюрморт с курицей», 1924, ГРМ), что позволило историку-коллекционеру Григорию Казовскому назвать Шендерова «одним из немногих советских художников, приблизившихся к стилю “новой вещественности”»¹³. «Новая предметность» Шендерова 1960-х годов отлична также от грубой предметности «неофициального искусства» оттепельных лет, отрицающей утверждаемую соцреалистами картину мира, порой демонстративно чуждой вообще каким-либо живописным традициям.

А.С.Шендеров относится к художникам высокой живописной культуры, которые сохранили живую связь с историческими движениями в искусстве начала века, развивали в своем творчестве воспринятый импульс, но вынуждены были в силу известных причин работать в домашней изоляции, практически не выставляя своих произведений. Немногим из них удалось собрать вокруг себя молодежь и создать школу, которая прививала бы традиции глубокой и цельной художественной культуры. Александр Семенович шел в одиночку и, несмотря на все трудности жизненного пути – арест, войну, гонения, вынужденные переезды и помехи в работе, сумел сохранить стремление к овладению тайнами живописи, к достижению совершенства стиля и неустанно творил «драгоценности духа», которым еще предстоит занять достойное место в истории отечественного искусства двадцатого века.

Примечания

¹ В.А.Гринберг был давним другом А.С.Шендерова, еще с гимназических лет.

² Н.Н.Пунин сыграл определенную роль в формировании художника, особенно в отношении отказа от иллюзорной передачи пространства.

³ Имеется в виду «Портрет актера ТЮЗа Михаила Гипси с мишкой» 1923 г., хранящийся сейчас в Третьяковской галерее.

⁴ *Trompe l'oeil* – обман зрения (франц.)

⁵ Отдел рукописей ГРМ, ф.70, ед.хр.587, л.50.

⁶ Там же, л.73.

⁷ См. Приложение.

⁸ И.Л.Авербах. От преступления к труду. Л.: ОГИЗ, 1936. С.84-85.

⁹ Цит. по: Л.Варшавский. Александр Семенович Шендеров. 1947. Рукопись. С. 25.

¹⁰ Там же, с.11.

¹¹ Там же.

¹² См. библиографию и перечень выставок.

¹³ Цит. по: Т.Шрайман. Миллионы Казовского // Газета «Вести». Иерусалим. 1.10.97.



ТВОРЧЕСТВО ВЛАДИМИРА ЛАЩИНИНА (1939 – 1991)

Лашинин принадлежит к группе наиболее глубоких монументалистов Санкт-Петербурга. Несмотря на то, что после смерти художника прошло немало лет, его произведения продолжают жить активной жизнью благодаря серьезности его замыслов и искренности цветового звучания.

Его творчеству свойственно созерцательное спокойствие и душевная чистота. Тема его искусства «Природа и человек», природа как самоценный мир, неисчерпаемый как «вечная красота». Уникальность композициям Лашинина во многом сообщает повышенно-эмоциональный колорит: то пламенеющий красный, то легкий, мерцающий, нежно-голубой. Архитектоничность его мышления проявляется даже в станковой живописи: искусство Лашинина высоко-профессионально, композиции его выверены по масштабу и пространственным связям пластических объемов и цвета. Он всегда стремился к правде замысла и глубине мысли, не останавливался на внешне-декоративных решениях. Его индивидуальный стиль – гуманистический и высоко-художественный.

Владимир Петрович Лашинин родился в Сибири в г. Новокузнецке Кемеровской области в 1939 году. В 1964 году окончил факультет керамики ЛВХПУ им. В.И.Мухиной. Учителями его были талантливые архитекторы В.Ф.Марков и К.М.Митрофанов, которые помогли ему найти себя, развили чувство архитектоники, тяготение к монументальным формам.

Уже в первой монументальной работе определились его индивидуальные особенности. Обыкновенный брендмауэр дома в г. Бердске Новосибирской области *наполнился* музыкальностью ритмов его голубой мозаики. Легкие, летящие юные фигуры девушек свободно расположены в обширном *пространстве*. Цельная композиция, «певучая» по ритму. Керамический рельеф естественно развивается по мозаичной поверхности. Каждая его деталь содержательна, пластически насыщена. Произведение свидетельствовало о профессионализме и душевной зрелости молодого художника. Лашинин с самого начала отказался от внешней стилизации, характерной для монументального искусства начала 1970-х годов.

Следующая работа для Лашинина стала судьбоносной. В ней он раскрылся как сложившийся, самобытный мастер. Ему было предложено создать простую эмблему для нового здания НИИ Лесного хозяйства. (Санкт-Петербург, архитектор А.Ю.Белинский, 1973 г.) Лашинин принципиально расширил художественную задачу, превратив эмблему в символ: «Борьбу стихий» с философским подтекстом. Он создал не лаконичную, декоративную композицию, а масштабную по форме, пластически-углубленную. Мощный рельеф плавно огибает гигантский пилон. Расположенный на высоте золотого сечения, он гармонично согласуется с архитектурой. Силуэт молодого зеленого ростка дерева окружён красными пылающими волнами, символизирующими

огонь. Динамика *столкновений* контрастных форм трагедийна по состоянию (теперь цвет, после реставрации здания, значительно утрачен). Произведение по духовной напряжённости, проникновенности чувств не имело аналогов в монументальном искусстве Ленинграда. Смело решённая композиция играет доминирующую роль в структуре ансамбля.

Двумя большими работами начался следующий период творчества Лащинина: «Человек и природа», созданные по заказу для г. Череповца. Контрастность их замыслов поразили широтой его творческого диапазона. Как аллегория красоты и жизненной полноты был решен величественный керамический рельеф «Человек и природа» (Профилакторий металлургического комбината). Свободные, сильные ритмы керамики плавно обобщали просторную композицию, в центре которой непринужденно возлежали обнаженные женские фигуры, словно нежась на солнце. В лаконичном и чистом цвете звучал жизнеутверждающий мотив. В пластически *сжатом*, напряженном по ритму движении рабочего, находящегося в момент кульминации трудового процесса, доминирует суровое мужественное начало (панно «Рождение металла»). Лащинин добился редкого сочетания мифологической мощи своего героя и жизненной правдивости характера.

В те годы художника интересовали пластические закономерности искусства мексиканских монументалистов, особенно А.Сикейроса с его аллегорическим воплощением исполинских героев. Выразительность монументальных композиций у него усиливается в синтезе с архитектурой. Глухой угол кирпичной стены здания «Института гидромелиорации» в Санкт-Петербурге (архитектор Ю.В.Козырев. 1979 г.) был пластически обогащен своеобразным рельефом, торжественно развивающимся по горизонтали, подобно строчкам эпической поэмы о чудо-богатырях, оберегающих природу. Произведение состоит из весомых монолитов – пластических «знаков», имеющих смысловое содержание. Мастер «сгущает», укрупняет пластические формы, усиливает их в масштабе. Светло-голубоватый цвет глазурной росписи *смягчает* резкие интонации пластики. Неожиданная *пространственная* среда метафорического замысла осознается не сразу, она требует от зрителя ассоциативного мышления. В нем все строится на символических сопоставлениях. У Лащинина все усложняются формообразующие связи с архитектурной средой.

Значительным художественным явлением в культуре Ленинграда стал «Дворец молодежи» (архитекторы П.Прохоров, А.П.Изоитко, 1980–1984 годы). Талантливо задуманная структура ансамбля требовала пластической наполненности скульптурными формами. Перед Лащининым была поставлена задача – обогатить и развить идейный замысел архитекторов. Лащинин для Дворца создал два разновеликих рельефа (по три части в каждой композиции) в утонченной стилистике 1980-х годов. Во многом благодаря им, интерьеры Дворца трансформировались в сложную систему пластически-одухотворенной среды. Строгим формам архитектуры вестибюля они сообщали праздничную приподнятость, артистичность. Условные, метафорические образы молодежи *включались* в калейдоскоп сплетенных ритмов керамики, обостренно-

современных по форме. В этой композиции автор открыл для себя новые пластические концепции и пространственные связи скульптуры с архитектурой. В этом ключе созданы неторопливо развивающиеся по горизонтали рельефы: «Молодежь и наука» (1980 г.), «Молодежь и искусство» (1981 г.)

В другом ключе звучали музыкальные образы рельефов и мозаики второго этажа. Более камерные, утонченные по настроению, изысканные по ритмам и цвету, они *воспроизводили*, отчасти непостижимый мир юности. Скульптурные и живописные формы существовали как бы параллельно, мягко *соприкасаясь*. Изысканные по пластике, удлинённые в пропорциях, фигуры юношей и девушек изображены в эмоциональном, самоуглубленном, поэтическом состоянии. Они как бы *скользят* по нежно-голубой поверхности мозаики. Поэтическая *недосказанность* образов вызывает серьёзные размышления. *Изолированность* персонажей, их *погруженность* в собственный духовный мир, раскрывает многозначность поэтических характеристик. Эстетическую ценность дополняют красивые, условные по форме, предметы из жизни юных. Молодежь в образах Лацинииа связана между собой единством духовных устремлений.

Лацинин никогда не повторял композиционный ход, каждый раз заново открывая свое понимание законов монументального искусства. Он решает обыграть цветом скромные формы здания «НИИ Цитологии» в Санкт-Петербурге (1986 г.), ищет связь лаконичных керамических объёмов (в масштабе самого здания) и сильных цветовых ритмов, обращенных к пространству площади. Лацинин попытался соединить несоединимое. Лаконичные формы скульптуры не вполне выдерживали контраст со звучными, обобщёнными силуэтами мозаики. Яркий замысел не вполне соответствовал размерам небольшого здания, расположенного на краю площади. Тем не менее, этот композиционный ход представляет смелый эксперимент, формирующий красивый живописный акцент на Тихорецком проспекте (керамические головы композиций, близкие античным мотивам по гармоничности пластики, интересно рассматривать, находясь перед зданием института).

Естественно, органично сочетаются керамический силуэт со звонким цветом глазурной росписи. «Радость бытия» (1987 г., г. Череповец). Непринуждённо развивается светлая, радостная композиция, цвет, пластические ритмы словно спорят друг с другом, кто из них *теплее, веселее...* Колорит кажется увиденным художником в реальности *солнечным утром*. Произведение исполнено искренними переживаниями и добрыми чувствами. Гармонические пропорции, бережное отношение к фактуре, а главное, архитектурная целостность композиции свидетельствовали о зрелости большого мастера.

Последнюю работу «Сказочные мотивы» (1991 г.) художник успел завершить, но уже не пережил ее торжественное открытие (Эстония, г. Силламяэ, Детский комбинат). Добрые мотивы сказок стали последними в его творчестве.

Особое место в искусстве Лацинина занимает станковая живопись последних лет, где еще полнее проявилась его склонность к созерцательности и

самоуглубленности. В 1980-е годы Лащинин, в тревоге, что современное монументальное искусство приостановится в своем развитии, стал все чаще обращаться к станковой живописи, которую он полюбил еще в юности в период занятий в средней художественной школе.

Непосредственно проявляется его личное поэтическое видение в этюдах, изображающих озеро Байкал (1966 г.), их лаконичные очертания, безбрежность пространства ассоциируются с вечностью...

Бесконечно разнообразны его небольшие камерные картины, то густые, тёплые по колориту, то неожиданно светлые, радостные в *столкновении* динамических, светлых потоков. За каждой из этих последних работ Лащинина *видятся* новые ориентиры развития его творчества, загадочного и высокодуховного.

Галина Лащинина

О МУЖЕ И ДРУГЕ

*Лицом к лицу – лица не увидать.
Большое видится на расстоянии...
С.Есенин*

Эти слова поэта наиболее точно определяют значимость Володи как мужа и друга в моей жизни. Место художника Лащинина В.П. в летописи монументального искусства Ленинграда – С.-Петербурга обозначат искусствоведы.

Володя был тем человеком, о жизни с которым говорят «как за каменной стеной». Родился он в 1939 году в г. Новокузнецке Кемеровской области в семье железнодорожника. Родился в сибирском городе, о котором поэт В.Маяковский сказал: «Я знаю, город будет, я знаю, саду цвествь, когда такие люди в стране советской есть». И вот этот молодой индустриальный город металлургов и шахтеров он отразил в своих работах: панно «Рождение металла», 1976 г., графических листах: «Терриконы Кузбасса», «Горновой». Зарисовки делал в цехе у доменной печи, где температура воздуха поднимается до 70° С.

Он был первым ребенком в многодетной семье. Затем появились на свет еще 3 брата и одна сестра. Детские годы пришлось на военное время. Всем тогда жилось трудно. Трудно было и его семье. Петр Петрович – отец Володи – имел бронь, но сопровождал железнодорожные составы по опасным дорогам страны в качестве мастера. В конце войны попал в аварию. Лишился одного легкого. По этой причине раньше «вышел на пенсию» и подрабатывал «на месте» в депо.

Семья большая. Денег не хватало и пришлось Марии Харитоновне – матери Володи – пойти на работу, чтобы семья могла свести концы с концами. Володя оставался дома за старшего. Приходилось и учиться в школе, и

присматривать за младшими: ходить за водой, колоть дрова, топить печь, готовить еду. Привыкнув трудиться с детства, он не боялся труда и потом.

Душой семьи была мать – Мария Харитоновна. Красивая, с яркими карими глазами, доброй и щедрой душой, она создавала в семье уют, покой, любовь. Она любила русские песни и, имея голос, хорошо их пела. И в тяжёлое послевоенное время умудрялась украсить жизнь детей домашними праздниками. В Новый год всегда красовалась настоящая сибирская елка. Из бумаги и конфетных фантиков клеили игрушки. «На елку» прибегали соседские ребята и хороводом с песнями кружились вокруг нее. В долгие зимние вечера читали стихи, чаще С.Есенина. Вот эту-то добрую талантливую душу и унаследовал от матери Володя.

Все братья в семье хорошо рисовали. И, как правило, в школе оформляли стенгазеты. Но стать профессионалом и получить образование художника смог только Володя. Не так просто было из сибирской глубинки иметь смелость уехать в столицу, поступить учиться «на художника», впитать культуру, накопленную столетиями и стать истинным творцом.

С одиннадцати и до четырнадцати лет он занимался в изостудии г. Новокузнецка. Изостудия была для взрослых, но это не смущало его. В четырнадцать лет уехал в Москву, поступил в СХШ. Жил в Лаврушинском переулке напротив Третьяковской галереи. Почти каждый день «бегал» в «Третьяковку», бесконечно любовался полотнами Иванова, Врубеля. Сурикова. Особенно восхищался «Боярыней Морозовой». «Какое разнообразие лиц, характеров, какая непостижимая живопись», – делился впоследствии со мной Володя.

В 1957 году перевелся в Ленинград в СХШ при Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина. В 1958 году, по окончании СХШ, поступил в ЛВХПУ им. В.И.Мухиной на факультет ДПИ, отделение керамики. В этом же году после успешной сдачи вступительных экзаменов, приехав в свой родной Новокузнецк, встретил меня, свою будущую жену. Через год мы поженились, и еще через год у нас родилась дочь Ольга. В то время в больших городах существовал запрет на прописку приезжих. Но нас это не пугало. Мы были наивны, как дети. Без прописки – значит без работы. С маленьким ребенком на руках! И начались наши «хождения по мукам». Но мир был полон добрыми людьми. И они помогли нам выжить. После окончания «мухинки», Володя работал в строительном тресте, и спустя два года нам дали однокомнатную квартиру в новом районе Ленинграда. Это была настоящая награда за годы мытарств. Так мы стали ленинградцами. Это произошло в 1966 году.

Заканчивая «мухинку», Володя всё чаще и чаще говорил, что «не по душе» ему малые формы керамики, бытовой или выставочных композиций. И вдруг неожиданно для других, но не для себя, просит руководителя диплома К.М.Митрофанова утвердить тему диплома «Образ Мадонны с Младенцем». Материал – мозаика. И всё это за два месяца до защиты. Так он вышел на творческий путь художника-монументалиста и через 27 лет закончил его тем же образом Богородицы в панно для Детского комбината в Силламяэ

(«Сказочные мотивы», 1991 г.) В центре панно – Богородица с Младенцем, а вокруг добрые персонажи из сказок.

За эти годы он создал много монументальных работ (об этом написана статья искусствоведа И.А.Башинской). И в каждой работе часть его души. Это был период расцвета монументального искусства в нашей стране. Архитекторы, проектируя новые здания, создавали возможности для реализации монументальных произведений, что значительно обогащало и интерьеры, и внешний вид здания.

Жил Володя напряженной творческой жизнью. Изучал творчество как художников-классиков, так и современников, совершенствуя свое мастерство. В юности писал стихи. Был членом поэтического объединения, которым руководил М.Дудин. Много читал. Как истинный патриот России с восторгом встретил творчество таких писателей-«деревенщиков» как В.Солоухин, В.Белов, В.Распутин, Ю.Куранов и, конечно, нашего земляка В.Шукшина. Когда умер В.Шукшин, мы оба переживали так, как будто потеряли брата.

Много думал, рассуждал и переживал о будущем России. Перестройку конца 80-х годов встретил с осторожностью. Чувствовал какой-то подвох. И как показало время – не ошибся. Но в возрождение России верил всегда. Расцвет России связывал с расцветом Православия.

Каков он был в жизни, в общении?

Неторопливый, внешне спокойный, весь погруженный в свои мысли. Никогда не суетился, уважал мнение собеседника, но тактично отстаивал и свое. Никому не завидовал. Не любил спорить. К своим близким относился со вниманием, заботой и лаской. (На первый полученный гонорар отвёз домой в Сибирь подарки для родных на 2000 руб. Тогда это были большие деньги. И всегда материально помогал им). Он ясно и четко выражал свои мысли. С отцовской любовью принял в семью зятя Владимира. С великой радостью в 1989 году встретил рождение внука Дмитрия. Внучка Маша родилась в 1993 году после его кончины.

Последний год жизни активно занимался станковой живописью, которую любил всегда. Володя понимал, что перестройка надолго заморозит развитие монументального искусства. В живописи старался найти, нащупать свою дорогу. Поиск чувствуется в каждом новом полотне. Я уверена – свой почерк он нашел бы и здесь. И вырос бы в большого мастера, каким он был в монументальном искусстве. Но в 52 года его земная жизнь оборвалась...

Не знаю, сумела ли я хоть чуть-чуть помочь ему в его напряженной работе, в его творческих муках, но я всегда была рядом и мне хочется думать, что да.

Ольга Лашинина

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ОТЦЕ

Мой отец, на мой взгляд, был счастливым человеком. Все то, о чем он мечтал, к чему стремился, у него получалось. Обладая упорным, настойчивым

характером, он успел в своей жизни сделать очень многое. Проследивая его творческий путь, я удивляюсь, как за такой сравнительно короткий период времени он сделал столько серьёзных монументальных работ, потребовавших от него напряжённого, тяжелейшего труда.

Отец мастерски решал сложные композиционные задачи, он постоянно что-то обдумывал, весь погруженный в себя. Когда я делала первые заказы после окончания Мухинского училища, он учил меня, как нужно добиваться точности и убедительности в работе над эскизом, избегать рыхлости и недоделанности, заставляя переделывать эскиз еще и еще раз.

Ему некому было помочь. Папа в своей жизни всего добивался сам. Попадая в различные ситуации, он не боялся «не показаться». После успешной сдачи экзаменов в СХШ в Москве по рисунку и живописи, ему предстоял экзамен по композиции, о которой он имел смутное представление. Что делать? Мальчик-москвич предложил: «Нарисуй семью, которая смотрит телевизор. А что это такое – телевизор? А, это такой ящик, внутри которого горит лампочка, от нее как от солнца расходятся лучи, а по ним бегают люди. (Это было начало «эры» телевидения). Папа, никогда в жизни не видевший телевизора, примерно так и нарисовал. Экзаменаторы долго смеялись, но композицией сибирского паренька остались довольны.

Я знаю, что папа всегда очень любил живопись. Но по настоящему заняться ею он смог только в последние два года своей жизни. Мне всегда было интересно, что же напишет папа, какой будет колорит, как он возьмет цвет. Он всегда восхищался природой, она была источником его вдохновения. Он считал, что в ней заложено все: чувства, цвет, композиция – только надо развивать в себе наблюдательность. Тайна живописи увлекательна. Если бы не оборвавшаяся так рано его жизнь, папа стал бы настоящим мастером живописи.

Он был талантлив во всем. С ним было интересно. Любил общаться с семьёй, с друзьями, обладал чувством деликатного юмора. Легко мог разговаривать с любым незнакомым человеком. Высоко ценил классическую музыку, хорошую прозу и поэзию, много читал, в молодости сочинял стихи.

Существует мнение, что есть два важных условия, которые составляют счастье, полноту жизни мужчины: выбор профессии и выбор жены. Это ему удалось. Он любил свою семью и очень любил маму. Не раз он говорил: «Я домой не иду, а лечу». Мама была помощником во всех его делах. Я всегда в шутку называла ее главным домашним худсоветом.

Рано оборвалась папина жизнь. Все мы потеряли отца, любимого, друга. Рано ушел от нас папа.

Владимир Дементьев

ЛИЧНОСТЬ ЛАЩИНИНА

В личности моего тестя Владимира Петровича Лащенина воплотился, по моему мнению, известный тип русского человека. Человека-труженика, чуждого внешних эффектов, терпеливо несущего свой жизненный и творческий

крест. Молчаливого, «по-бетховенски» серьезного, самоуглубленного в работе и, одновременно, доступного и доброжелательно открытого в общении. Созерцателя, вдумчиво постигающего тайны жизни, тайны творчества и – практика, энергично воплощающего свои творческие замыслы. В свое время мне посчастливилось попасть в культурное пространство его семьи. Для меня, выросшего без отца, влияние такого замечательного человека было необыкновенно важным. Я всегда помню наши частые диалоги о жизни, литературе, живописи, политике, в которых этот умудренный человек был доступен, внимателен и деликатен. Которых мне так не хватает и по сей день...

Альберт Чаркин

ВОСПОМИНАНИЯ О ВЛАДИМИРЕ ЛАЩИНЕ

Жизнь художника в искусстве, связавшего свою творческую деятельность с решением сложнейшей задачи синтеза художественного произведения автора с предлагаемой архитектурой, очень непроста.

Решать эту непростую задачу и выбрал в своей жизни художник Лашинин Владимир Петрович.

Кроме создания монументальных произведений любил он погрузиться в прекрасный мир живописи, насыщенный ароматом масляных красок. Есть у него работы и в графике. Все его произведения пронизаны одухотворенной теплотой, мягкостью, лиризмом, любовью к природе. Это подчёркивают и названия его работ: панно «Человек и природа», «Торжество жизни», «Радость бытия», «Родимый край».

Воспеть вечные ценности: радость жизни, материнство, любовь к Родине своим творчеством – ему удалось. Это созвучно с его отношением к миру, доброму общению с коллегами, друзьями, родными.

Как многое мог он еще сделать...

Виктор Татаренко

О ЛАЩИНЕ

Время проходит очень быстро, и память сама отбирает нужную информацию.

С Владимиром Лашининым я близко познакомился, работая над своими мозаиками в Комбинате декоративно-прикладного искусства. Владимир, как человек, был весьма заметной фигурой. Как замечательный художник, спокойный и рассудительный, он был приглашен для работы в Художественный совет по монументальному искусству. Раньше в Совет приглашали художников высокопрофессиональных и талантливых. Владимир был одним из них. Его объемно-пространственная композиция из шамота с керамическими глазурями и мозаичными фонами из смальты для Дворца

Молодежи в Ленинграде была событием и была отмечена Художественным Советом.

В каждой новой работе он творчески совершенствовался, что необходимо каждому художнику, но Владимир обладал еще духом новаторства, и его творческая активность воодушевляла многих. Он, пожалуй, был первым в Ленинграде, кто решился сочетать объемно-пространственные формы с мозаичным набором. Его монументальное произведение для НИИ Цитологии г. Ленинграда выдержало проверку временем и сейчас не лишено современности. В этой работе он столкнулся с задачами не только творческими, но и техническими, требующими инженерной подготовки, а также знаний, учитывающих влажную атмосферную среду в Петербурге для керамического обжига объемных форм и долговечности произведения.

Володя был истинный монументалист. Он был требователен к себе, к своему творчеству и был полон энергии и творческих замыслов, но судьба распорядилась иначе.

«Искусство вечно – жизнь коротка». Светлая память о Володе и его таланте сохраняется у нас, ныне живущих, и я думаю, что его творчество еще будут изучать искусствоведы. Время все и всех расставит по своим местам.

Валентина Анопова

КЕРАМИСТ ВЛАДИМИР ЛАЩИН

Вспоминать своих друзей всегда приятно и в то же время горько, когда они рано уходят из жизни. Владимир Лащин успел войти в историю искусства керамики прочно и надолго. Его керамические произведения естественно вошли в архитектуру Ленинграда – С.-Петербурга и стали ее неотъемлемой частью.

Огромные керамические рельефы по плечу только богатырям, каким и был Владимир. Русский богатырь по духу и по атлетическому сложению, удивительно всегда спокойный и выдержанный, выполнял с кажущейся легкостью тяжеловесную керамику, требующую не только интересных художественных решений, но и огромных технологических знаний. Судьба свела нас с Володей в производственном помещении Художественного фонда на пр. Карла Маркса. Я в то время работала над картоном мозаичного панно для Дворца культуры в Латвии и стала невольным свидетелем титанического труда Владимира. Ему неоднократно приходилось ворочать огромные керамические фрагменты, которые надо было вылепить, высушить, обжечь, затем раскрасить, снова обжечь и потом смонтировать на стену. Со стороны казалось, что это не подвластно одному человеку. Володе это было по плечу. Он никогда ни на что не жаловался, выдержка его поражала. Добрый и чуткий к людям, он был неутомим в своем творчестве. Было видно, что любимой работе он отдаёт себя целиком, а это возможно, когда в семье царит любовь и покой. Таким Владимир

и запомнился: добрый, отзывчивый, ответственный и страстно любящий керамику в архитектуре.

Его искусство продолжает жить и доставлять людям радость.

Валентин Леканов

О ЛАЩИНЕ

Мое близкое знакомство с Владимиром Лащининым состоялось в 1979 году на творческой базе «Сенеж», где мы вместе работали в составе творческой группы над оформлением микрорайона Ленинграда «Шувалово-Озерки».

Первое впечатление о Владимире у меня сложилось как о необщительном человеке. Он был очень немногословен, задумчив и производил впечатление флегматичного человека. Это не складывалось с моим представлением об авторе работ, с которыми я уже был знаком по выставкам Союза художников и Художественного Фонда. Такие монументальные работы, как керамическое панно для НИИ Лесного хозяйства в Санкт-Петербурге и первые работы в керамике для Дворца Молодежи мог сделать только очень страстный и активный человек, каким он и был в действительности. А кажущиеся флегматичность и немногословность происходили от большой скромности и невероятной требовательности к себе.

Вспоминая время 60–70-х годов, когда складывалась ветвь монументального искусства в Ленинграде, надо отметить очень непростую ситуацию отношения в Союзе художников к монументальному искусству, как к чему-то второстепенному. Художественные советы были всегда консервативны. В моем представлении только очень сильный и активный человек, преодолевая противодействие Художественного и Градостроительного советов, мог создать панно на здании НИИ Лесного хозяйства. Работа эта вызвала много самых разных толков. Было много и противников, и сторонников. Надо отметить, что это – одна из лучших монументальных работ, созданных в это время в Ленинграде. Видимо, именно с этого времени Владимир Лащинин стал одержимым приверженцем монументального искусства.

Будучи художником-керамистом по профессии, он ищет пути синтеза искусств: керамики, пластики, живописи и архитектуры. Он выполняет целый ряд замечательных работ: Дворец молодежи и Институт «Цитологии» в Ленинграде, Дворец культуры и науки в г. Димитровграде. Работы поражают своей выразительностью, глубиной содержания и неожиданностью выразительной формы. Будучи экспериментатором, художник находит сочетание скульптурной керамики с живописным мозаичным решением на фонах, что придает его работам особую теплоту и искренность.

Именно в этот период его творчества мы были в дружеских отношениях и мне посчастливилось наблюдать весь процесс его работы. Я удивлялся, сколько раз он переделывал свои эскизы. Мне казалось, что эскиз уже давно готов, а

Володя переделывал его снова и снова. Он был очень честным и бескомпромиссным человеком и работал над эскизами и самими произведениями, пока не достигал полного внутреннего согласия с самим собой. Будучи очень одарённым живописцем, он очень точно находит сочетание цветового и пластического строя с характером архитектуры. Обладание безупречным вкусом позволяет Владимиру, при всей сложности работ, сохранять стилевую чистоту.

При всем своем своеобразии Владимир Лащинин оставался ярким представителем «мухинской» художественной школы. Наряду с другими художниками, именно его творчество дает нам представление о художниках, окончивших в 60–70-х годах ЛВХПУ им. В.И.Мухиной. Надо отметить, что он был патриотом Своей школы, очень хорошим другом и надёжным человеком. Всю свою жизнь он отдал идеалам монументального искусства. Остается диву даваться, как человек с таким сердцем мог перемешивать тонны глины, самостоятельно монтировать тяжелейшие блоки на фасаде зданий. Именно это, видимо, и надорвало его сердце. Смерть Володи стала для всех его друзей полной неожиданностью. Все мы с грустью осознали, что больше никто не сделает столь неожиданных монументальных работ, поэтических и теплых живописных произведений.

В заключение хочется сказать, что Владимир Лащинин является ярким представителем ленинградской художественной культуры.



«VITA NOVA» ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ РАШИДА ДОМИНОВА

Мы живем в компьютерную эпоху. И многие люди, особенно молодые, уповают на электронные носители информации. Дело доходит даже до того, что некоторые современные ученые утверждают, что компьютер может заменить музеи и выставки, ибо техника воспроизведения так выросла и продолжает расти, что можно получить вполне адекватное представление о произведении искусства, лишь выведя его изображение на экран монитора. Вот почему сегодня довольно широко распространено представление, что книга вскоре отомрет. Мне самой, когда я захотела летом на отдыхе перечитать «Божественную комедию» Данте и собственная библиотека была для меня недоступна, внук быстро скачал знаменитую поэму из Интернета и дал стопочку бумаг. Конечно, читая, я с тоской вспоминала том, который остался дома. И впечатление от произведения разлилось от того, которое я давно получила, когда держала в руках изданную книгу. Умберто Эко в своей лекции о судьбе книги в эпоху электронных технологий утверждал, что, несмотря на могущество виртуальной реальности, книга еще долго будет необходимой человеку. Особенно если эта книга издана по всем правилам книжного искусства. Возможно, что кто-то, читая эти строки через сто лет, будет неудержимо смеяться. Все же я уверена, что впечатление от прочитанного во многом зависит от того, как это преподнесено. И человечество долго будет наслаждаться от хорошо изданных книг. Кто-то может возразить, что ушла же из жизни рукописная книга после революции Гуттенберга. Но с каким благоговением рассматриваем мы те книги! И как велико их влияние на культуру! Конечно, сегодня выходит очень много книг, разных по уровню и содержанию, набранных на газетной бумаге и часто рассчитанных на разовое прочтение. Но не о таких книгах идет речь.

В 2006 году издательство «Вита нова» выпустило книгу Данте «Новая жизнь». Здесь присутствует любопытное совпадение, ибо по-итальянски новая жизнь – *vita nova*. И понятно, что издатели стремились сделать эту книгу раритетной. Издание отпечатано тиражом всего в 1440 экземпляров. Из них 999 книг изготовлено в переплете из натуральной кожи белого цвета и отпечатано на бумаге Novatech. 333 экземпляра – в переплете из натуральной кожи бежевого цвета и на бумаге Verge с золотым обрезом и подписаны художником. А 9 экземпляров еще более роскошно оформлено – переплет из кожи ручной выделки, с торшонированным трехсторонним обрезом, использована бумага Verge, книги подписаны художником и дополнены особым приложением. Таким образом, каждый обладатель этого издания приобретает уникальную ценность, которая с годами будет все более возрастать. Книга снабжена развернутыми пространственными научно выверенными комментариями, приложениями, посвященными анализу творчества Данте и особенностям его

поэтики, как и сам перевод, сделаны одним из ведущих дантологов – Н.Н.Голенищевым-Кутузовым.

Выбор издательства не случаен. Данте жил в XIII веке. Это было время перехода из одного периода в другой. Он испытал многие страдания, присущие людям, которым пришлось жить в такие эпохи. Был вынужден покинуть родной город, жить на чужбине, пережить борьбу партий с жестокими преследованиями и убийствами. Его книга – романизованная автобиография, где правда смешана с вымыслом. И чувства такого человека не могли не отразиться на его произведении. В таких условиях остается единственная ценность – неисчерпаемая и неувядающая сила любви, что и является содержанием «Vita nova». Но любовь, как и талант, дается не каждому. Уметь любить – великое искусство, даже если любовь безответна. И предоставляет человеку широкую гамму переживаний. А не быть любимым – одно из горчайших чувств. Быть же любимым – великое счастье. Все эти сложности жизни и мира эмоций Данте передал настолько ярко и необыкновенно, причем впервые в истории европейской культуры, что сразу же обратил на себя внимание всей интеллектуальной публики не только у себя в стране, но и далеко за ее рубежами.

Как это перекликается с нашим временем! И в наше время множество противоречий, делающих жизнь насыщенной разного рода трагедиями – не только природными и техногенными, но и связанными с различными общественными перипетиями. И опять-таки нерушимой ценностью, которая остается человеку, является любовь. Не случайно многие современные художники в разных видах искусства посвящают именно чувству любви свои произведения – такие, как Мишель Уэльбек, Паскаль Киньяр, Такеши Китано... Каждый легко может дополнить этот список, исходя из собственных предпочтений.

Для издательства стоял трудный выбор – кому поручить художественное оформление книги.

И выбор оказался весьма и весьма удачным.

Рашид Доминов – известный петербургский художник. Он работает в разных жанрах. Как театральный художник оформил более тридцати спектаклей в разных городах страны. Как живописец – участник более 300 петербургских, всероссийских, всесоюзных и международных выставок. Лауреат республиканской премии им. Б.Кустодиева. И кроме этого, прекрасный иллюстратор книг.

7 февраля 2007 года в Центральном выставочном зале «Манеж» открылась ежегодная выставка новых произведений петербургских художников «Петербург – 2006». Здесь, безусловно, много талантливых и интересных художников, ибо Петербург – город со значительными художественными традициями. Одни художники притягивают новизной взгляда, другие – новыми формами, кто-то поражает необычностью осмысления современной жизни, кто-то удивляет и заставляет задумываться над собственным отношением к миру, кто-то притягивает своей нежной влюбленностью к людям, а кто-то – лиричностью и тонкостью чувств, кто-то философской углубленностью в

отражаемые явления, другой – парадоксальностью взгляда. И так можно продолжать бесконечно, ибо в городе много хороших мастеров, часто широко известных не только в нашей стране, а, главное, разных. Как всегда, работы Рашида Доминова притягивают своей гармоничностью, спокойствием и благородством. Стоя на балюстраде второго этажа Манежа, можно было видеть, как народ, посетивший выставку, толпился у его экспонированных иллюстраций к книге Данте. И это отнюдь не случайно. Ибо его произведения дышат благородством и гармоничностью. А именно этого так не хватает современному человеку! Когда-то Дино Буццати в рассказе «Пес-искусствовед» написал, что от плохих картин воняет. «Словно неумело положенные краски взбунтовались и стали издавать неприятный запах».¹ Это довольно глубокое замечание. Ибо обоняние – очень важный рецептор. И когда мы воспринимаем какие-либо явления и предметы окружающего мира, они часто вызывают в нашей душе ассоциации с определенными запахами. Продолжая сравнение Дино Буццати, можно сказать, что работы Рашида Доминова всегда излучают тонкое ароматное благовоние, которое заставляет человека ощутить удовлетворение, воспоминание о чем-то хорошем и приятном. Ибо в природе таланта Рашида Доминова лежит гармоничная слитность реального и идеального, изящество и изысканность без излишней вычурности и передержек.

А ведь именно эпоха Возрождения отличалась тем, что впервые и, увы, ненадолго, в истории культуры сумела провозгласить и претворить в своих шедеврах именно эту трудно воспроизводимую гармонию, ибо всегда в жизни и даже в природе одно перевешивает другое – либо материальное над духовным, либо наоборот. Так что сама природа таланта Рашида Доминова оказалась созвучной задачам, стоящим перед иллюстратором Данте.

Есть еще одна причина, которая изначально, до непосредственной работы над данным произведением, оказала благотворное влияние на положительный результат. Все зрители произведений Доминова ощущают восточный колорит в его картинах. Он неуловим, как тонкий аромат, запах. Его трудно классифицировать, но каждый понимает и чувствует его присутствие. Казалось бы, разве такое качество может помочь в работе над произведением, созданным флорентинцем? Но нельзя забывать, что арабский мир, начиная со второй половины VII века, был могущественным и в период расцвета занимал территорию от Пиренейского полуострова до Инда. И в халифатах – Омейядов и Аббасидов – большое внимание уделялось рукописным книгам. Здесь были созданы специальные китаб-хане (мастерские по созданию рукописных книг с каллиграфами-переписчиками и художниками-миниатюристами), которые так хорошо описал Орхан Памук – лауреат Нобелевской премии по литературе за 2006 год. В создаваемых книгах того времени, вопреки стереотипным представлениям, было множество иллюстраций – не только декоративных и орнаментальных, но и фигуративных. И именно арабская книжная миниатюра – через Испанию, Венецию, непосредственно воздействовала на европейскую книжную графику. Кроме того, именно арабы перевели греческих и римских

авторов на арабский язык, и только потом, через них, Европа познакомилась с античностью. Да и сам Данте увлекался работами Аверроэса (Ибн Рушда).

Однако работа над иллюстрациями к книге таит много опасностей. Практически, несмотря на то, что такой жанр существует издавна, он изначально труден и редко бывает успешным. Ибо один из важных аспектов искусства состоит в невозможности перевода созданных текстов на другой художественный язык. Здесь имеются в виду не общеизвестные случаи создания новых, самостоятельных произведений в одном виде искусства на основе образов другого вида (программное музыкальное произведение на сюжет стихотворения или картины, театральная инсценировка или киноэкранизация романа и т. п.), а именно переводы, целиком равнозначные оригиналу, способные его заменить.

Высказанное положение не опровергается общеизвестным фактом существования полноценных переводов с одного языка на другой в литературе. Дело в том, что при переводе прозы художественный язык (как система образных средств) вообще не меняется; иным становится лишь материал (вербальный язык). И все же и в таком случае возникает множество трудноразрешимых проблем. В поэзии же перевод становится уже видом самостоятельного творчества, так как при переходе к другому вербальному языку часть образных средств оригинала неизбежно видоизменяется. Впрочем, это относится и ко многим прозаическим произведениям, отмеченным высокой степенью поэтичности.

Так как в разных видах искусства разные знаки, которые могут иметь сходное содержание, и, наоборот, сходные знаки могут выражать разное содержание, то равноценный, адекватный перевод из-за разности знаковых систем труднодостижим. Н.Н.Пунин по этому поводу утверждал: «То, что сказано однажды и именно данным языком, невозможно повторить, переведя на другой язык – это закон для всего художественного творчества».² Об этом же говорит и М.М.Бахтин. Правда, связывая невозможность перевода с одного языка искусства на другой с проблемой текста, М.М.Бахтин пишет: «...за каждым текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста (данность). Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан)... Всякая система знаков (то есть всякий язык), на какой узкий коллектив ни опиралась бы ее условность, принципиально всегда может быть расшифрована, то есть, переведена на другие знаковые системы (другие языки). Но текст (в отличие от языка как системы средств) никогда не может быть переведен до конца...»³

Можно себе представить трудности художника, когда он приступил к работе. Ведь Данте, по словам Ф.Энгельса, был последним поэтом Средневековья, и первым поэтом Возрождения. И та, и другая эпоха изобиловали разного рода символами и аллегориями, которые легко воспринимались людьми того времени и

сегодня оказываются зашифрованными и закрытыми для современных читателей и зрителей.

Рашид Доминов поступил мудро и верно. Он исходил из следующего решения: «сделать то, что тебе нравится и что тебя волнует сегодня. Вот я и поместил героев “Новой Жизни” в атмосферу своих воспоминаний о детстве, театре и в мир художников раннего итальянского Возрождения, который я всегда любил».⁴ Он отошел подальше, чтобы лучше попасть в цель. И получилось очень удачно и выигршно. Ибо эпохи похожи. Чувства похожи. Средства тоже изобилуют чертами общности. Поэтому можно считать, что удача этой книге сопутствовала с самого начала. Прекрасная задумка, прекрасная форма подачи – сама книга на бумаге одного цвета, под старину, а комментарий – на белой современной бумаге.

В книге 116 иллюстраций, орнаментов и буквниц. И все они дышат атмосферой содержания произведения Данте, помогая читателю и расширяя его восприятие. А ведь часто буквальное следование первоисточнику как раз удаляет от него. Вот почему многие писатели были категорически против иллюстрирования их романов. Так, например, выступал против иллюстраций своих книг Стендаль. В данном же случае мы видим удивительное совпадение с текстом и тонкую его поддержку. Сам художник пишет о том, что он следовал основной цифре, важной для Данте, – девятке. Поэтому в книге много девятичастных орнаментов. Но поразительно другое. Вряд ли художник знал, что в искусстве Возрождения профильные портреты имели зашифрованное значение в зависимости от того, в какую сторону повернуто лицо. И во всех его иллюстрациях мы видим верное отражение представлений раннего Возрождения. Возможно, это оттого, что Рашид Доминов любит и знает творчество художников раннего Возрождения, о которых он говорит, что они – «непокоренная вершина, чудо, сотворенное чистыми, наивными и не отягощенными всевозможными школами людьми. Эти божественные произведения неповторимы, как юность человека, как бы он с годами ни обзаводился опытом жизни, мудростью и знаниями».⁵

Думаю, что и по отношению к художнику можно отнести слова о чуде, сотворенном им.

Это чудо касается всех деталей иллюстративного материала, вплоть до буквниц, где с чистой детской безыскусностью вдруг встречаются милые цветочки, или глубокомысленные тени, заставляющие вспоминать «тени» Платона. Такое проникновение наивного и мудрого характерно для всей работы художника над книгой, колористически и композиционно безупречной и тонко поддерживающей содержание бессмертной поэмы Данте.

В целом, можно констатировать, что иллюстрации в этой книге так соответствуют произведению Данте, как С.С.Аверинцев писал об удачных переводах, которые похожи на то, будто бы во сне мы вдруг заговорили адекватно на языке авторского текста, несмотря на то, что язык этот мы не знаем, но произведение которого нас покорило и завладело нами.

Удачное явление особенно ярко воспринимается в наши дни, когда «искусство – не более чем предмет потребления, такой же, как бифштекс, духи, бутылка вина. Какое искусство интересует теперь людей? Сам видишь, что за

волна всех нас захлестнула... песенки, стишата, грохот и вой... Ширпотреб!
Вот где слава!»⁶

Можно с уверенностью констатировать, что художника Доминова в его творчестве ведет отнюдь не стремление к дешевой известности, а самое серьезное и тонкое проникновение в суть вещей и явлений. И это самый верный путь к заслуженной на долгие годы славе. Ярким доказательством чего стала книга Данте «Новая жизнь» в издательстве «Vita nova».

Примечания

¹ Пес-искусствовед / Буццати Д. Избранное. Сборник. Пер. с итал. – М.: Радуга, с.198.

² Пунин Н.Н. Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Современное искусство. – Пг., 1920. – 84с., с.23.

³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979, 424с., с.283-285.

⁴ Данте Алигьери. Новая жизнь. – СПб.: Вита Нова, 2006, 284.

⁵ Данте. Цит. изд., там же.

⁶ Маг / Буццати Д. Избранное. Сборник. Пер. с итал. – М.: Радуга, 1980. – 424 с., с. 291.



ВЕЧНЫЙ ПУТЬ ХУДОЖНИКА И ПОЭТА АНДРЕЯ СОБОЛЕВА

*Чудо игры перемен
на перекрёстках миров
не в силах никто предсказать...*

Всё исчезает, живёт, умирает и появляется вновь в древнем потоке
жизни...

Путь, назови его дхарма, Дао, судьба или рок рядом с нами и в нас
пребывает...

Таков закон бытия миров – неугасимого пламени смысла, бьющегося на
пепелище слов...

В этом контексте произведения санкт-петербургского поэта и художника Андрея Соболева – космогонический акт вызова из небытия невыразимого, сокровенного, живого, но ещё неопределённого, непрочувствованного, непроизнесённого. Надо услышать зов неизведанного в себе, и зафиксировать в линии, красках, слове, а может быть в жесте, улыбке, взгляде. Это открытие *terra incognita – земли неизвестной*. Её ландшафт, по определению древнего странника Платона, всегда находится в сердце человека и является центром его укоренённости в бытии форм. Однако, корень жизни – бытийная пустота, лоно, чрево. Работа с ней всегда сложна, ибо в игре Перемен она ходит первой и от своего избранника требует такой же умной хватки, тонкой интуиции проникновенности, а, самое главное, искренности и чистоты помыслов. Небытийная пустота, которую можно назвать премудрой бездной, пространство высоких созвучий, пульсирующих энергий, в такт которым бьётся сердце Космоса и человека. Сердце поэта и художника – перекрёсток потенциальных миров, зовущих и призывающих, жаждущих прояснения и вочеловечивания. Только надо задать адекватную форму тому, что жаждет, просит и желает быть явленным. При этом возможна импровизация, при которой человек уловит сам желание непроявленного воплотиться в желаемой форме. И успех творческого акта зависит от наличия у художника собственного стиля, соответствующего зову потенциального творения.

Стиль – собственный образ мыслей, чувств, слов и поступков, выражен в неповторимой гамме созвучий личной интонации. Наличие своего лица, непохожесть, непосредственность, а главное – чистота сознания, владение невербальным языком внутреннего движения, – залог того, что область неизвестного обязательно ответит взаимностью и отзовется. Тогда происходит совпадение зримого и незримого плана бытия, ландшафтом которого становится таинственная область красоты, порождённая иератическим браком творца и творения, желаемого и действительного. Подобный брак не отражение земного союза мужчины и женщины, это особый священный брак человека и мира, в котором мир выступает в своей сокровенной, неизвестной ипостаси.

Прилагательное «неизвестная» в древнерусском языке определяется существительным – «невеста», появляющейся «невесть откуда», «приходящая из неизвестности». Совсем не обязательна встреча наяву, потому как неизвестность нема и её язык – язык полунамёков, многоточий, шорохов, неявных шёпотов и нюансов мира. Её зов дан всем, однако, не каждый живой может создать свой стиль общения и форму воплощения незримого в зримом. В работе над видимой формой от человека требуется не срывать покровы с сокрытого, а наоборот, зашифровать, придумать иносказание, легенду, притчу о своей встрече с Невестой мира.

Тогда рождается миф Творчества. Однако, чтобы подняться на высоту рождения мифа необходимо пройти свои круги ада, погореть в огне бытия, погрузиться в глубины смысла и подняться на холодные вершины метафизического одиночества. Это всё равно, что пройти свой путь самурая, в котором важен выбор оружия. И необязательно это будет меч, им может быть кисть и слово, заключённое в форму хокку – мгновенной линии, рассекающей пространство и извлекающей из небытия сокровенную суть. И снова перекрёсток, в котором вертикаль неба пересекается с горизонталью земли, а средоточием их бытийных возможностей, становится жизнь человека. Хокку учит дисциплине мысли и чувства, краткости изложения и емкости слова. Данная художественная форма требует особого настроения и принятия тайны мира как данности внезапного озарения, удивления её присутствию в глазах возлюбленной, беседе с другом, в явлениях мира.

В поэзии Андрея Соболева звучит интонация ожидаемой встречи с неведомым и готовность к ней. И мир его поэзии свободен, не закреплён. Он – живой, динамичный, не равнодушный к человеку. Данное утверждение относится и к его картинам, графике, в которых важна свобода линии творящей форму. Если учесть, что художник и поэт занимался восточными единоборствами, то не сложно заметить, что движение линии в картине идентично языку пластики рук восточных практик

*Кисть, словно меч самурая
рассекает пространство листа
линией чёрной туши.*

В пространстве холста кисть фиксирует скрытый объём некой абсолютной величины, формы которой текучи, непостоянны, изменчивы и по сути своей «энергийны», то есть, действенны (*картина «Звучание»*). Плавность перетекания линий в вертикальной и горизонтальной плоскости не создаёт застывшей композиции, а раздвигает внутреннюю перспективу картины, заключая её в целостную форму шара (*картины «Мадонна», «Как древней чаши аромат...»*). Цветовая гамма работ Андрея Соболева – такая же динамичная пульсация пластических объёмов оттенков синего и коричневого цвета. В психологии данные спектры отражают различные состояния ментального мира человека. Синий – движение, напряженная работа мысли, поиск, коричневый и его многочисленные оттенки – показатель психологической усталости,

возможной депрессии и подавленности. Но важно отметить, что цвет депрессии не является доминирующим, и в творчестве художника фиксируется его тонкий переход к спектру розового, который является цветом сокрытой чувственности. Утонченная чувственность, скрытый эротизм, одна из характерных особенностей традиционной живописи Японии и Китая. Полунамёки отношений прячутся в текучей энергии мира и рождают образ Вечной Женственности. Она возникает из ниоткуда, как неизвестная, черты лица неопределенны и окутаны покровом тайны. По сути своей, её образ метафизичен, а сущность разлита в мире живительным ароматом, источающим благодать:

*Как древней чаши аромат
в таинственном покрове бытия
не тварным светом засияла жизнь...*

Можно определить её имя – Мадонна (Госпожа), а можно воскликнуть, удивившись её явлению на холсте – картина – «Она!?!»

*Влечение миров.
Она!?!
Творение миров.
Она!?!
И воскресение в любви.
Она!?!*

Но, в том и другом случае, сквозь игру перемен и оттенков, образов цвета, на картинах возникает один и тот же неведомый путь одинокого странника к первоосновам сущего, который и есть вечное само-возвращение (от латинского re-ligio) к своему единственному, первоначальному незримому миру души.

Стихи навеяны творчеством художника.



**«А ВСЕМУ ПРЕДПОЧЛА НЕЖНЫЙ ВОЗДУХ САДОВЫЙ...»
(О творчестве современной петербургской художницы Н.Рыжиковой)**

Оказавшись в мастерской петербургской художницы Нины Рыжиковой, словно погружаешься в атмосферу рубежа XIX–XX столетий, с её символической многозначностью и поэтической изысканностью, в то же время, находясь в оживленном районе современного Санкт-Петербурга, что рождает удивительное ощущение слияния сегодняшнего и бывшего. Негромкий голос её живописи заставляет вдруг остановиться и задуматься над простыми, в общем – то вещами, – что есть доброта и свет в нашей жизни. Живописные работы художницы отличаются особой рукотворной теплотой и какой-то «сделанностью» – в них нет ощущения безумного ритма сегодняшней жизни. Они уносят нас в прошлое, вернее в некую колыбель прошлого, трепетно сохраняемую автором. Вспоминаются строки Марины Цветаевой: «А всему предпочла нежный воздух садовый...»

Это мир грез и волшебных видений, но мир, творимый, безусловно, современным художником, ценящим, в первую очередь, свою внутреннюю душевную гармонию и целостность, красоту и совершенство той единой частицы, из множества которых и складывается наша огромная многоцветная Вселенная.

Укромный мир человека, имеющего ранимую и нежную душу, раскрывается перед зрителем, рассматривающим картины Нины Рыжиковой. Удивляет сочетание художественного профессионализма и даже ремесленной тщательности с почти детской восторженностью и некоторой незащищенностью. Это редкое в наши дни соотношение и делает её искусство каким-то особенно трепетным, даруя нам истинную «благодать ремесла».

Она, как-то даже смущаясь, рассказывает о своей биографии – училась в Средней художественной школе при Академии художеств, затем в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина. Закончила в 1993 году живописный факультет, мастерскую известного советского художника Ю.Непринцева. Вышла замуж за своего коллегу – живописца В.Могилевцева. Родила сына Никиту, который теперь тоже учится в СХШ. Стала членом Союза художников России. Регулярно участвует в самых разнообразных выставках, преподает в детском дизайн-центре при Дворце творчества юных. Биография Н.Рыжиковой, кажется, лишена драматизма и вместе с тем, в её жизни много душевных переживаний и внутренних событий и перипетий. Она глубокий и неординарный человек, и по-настоящему творческая натура.

Художница отмечает, что в изобразительном искусстве ей нравится многое и разное – П.Брейгель, Ж.Б.Шарден, английская живопись XVIII века, «Мир искусства», Э.Уайет. Разумеется, что как истинный профессионал, она умело переплавляет свои разнообразные впечатления в собственные оригинальные образы.

В своем творчестве Н.Рыжикова много обращается к акварельной технике и масляной живописи. Причем, многое рождается именно в акварели, а затем трансформируется в более монументальные образы, написанные маслом. В акварели она – настоящий мастер: тончайшие нюансы светотени, сложные переходы от одного цвета к другому, виртуозные размывки, изящные линии, прекрасное чувство фактуры бумаги. Колорит её акварелей имеет необыкновенную прозрачность и вместе с тем интенсивность. Повторяемые в технике масляной живописи композиции приобретают картинную завершенность и основательность. В них сразу же усматривается безусловный профессионал, крепко владеющий приемами мастерства.

Темы живописи – немногочисленны, но весьма многоплановы: ретроспективные сюжеты, детские образы, сказки, портреты, натюрморты, пейзажи, гербарии. Живописный стиль, несмотря на молодость автора, уже имеет определенную стилистическую эволюцию. Можно выделить ранний период творчества – первая половина 1990-х годов, некоторым образом связанный с неопримитивизмом. В это время вполне ощутимо увлечение искусством популярной тогда в России московской художницы – Н.Нестеровой, а через её картины – живописью мастеров начала XX века – М.Ларионова, Д.Бурлюка, Н.Гончаровой.

К ранним работам можно отнести такие произведения, как «Алупка. Магнолия», «Алупка. Белый пароход», «Цветущая Магнолия», «У моря», «Фонтан Пирамида», «Римские фонтаны», «Река Сороть», «Весенние цветы». Еще будучи студенткой, Нина пыталась сформировать свою собственную манеру, достаточно смелую для академической живописи начала 1990-х годов. Она пишет свободными, пастозными мазками, несколько утрируя и даже упрощая форму, используя наивный рисунок, добавляя элементы юмора и даже гротеска в создаваемые образы, вводя чудаковатых персонажей в лирическую по настрою ткань своих полотен. Эти произведения отличаются достаточно сдержанным колоритом, они почти монохромны, но при этом строятся на сочетании различных оттенков нескольких цветов и разнообразии фактуры. В них чувствуется сильный темперамент молодой художницы.

Особенно удался пейзаж «Алупка. Белый пароход» (1990). В нем – узнаваемый вид на море с площадки набережной перед Воронцовским дворцом. Этот мотив часто эксплуатировался самыми разными художниками и кинематографистами и, можно сказать, стал почти хрестоматийным. Однако Н.Рыжиковой удалось найти свою интонацию в этом пейзаже, передав её через легкую иронию, которая сквозит буквально в каждом растении, архитектурных деталях, морских волнах, белом пароходике, как-то нелепо бороздящем морскую гладь, в фигуре пышнотелой женщины на берегу. Эта картина – своеобразная переключка с полотнами Н.Нестеровой 1980-х годов.

Натюрморт «Весенние цветы» (1994) написан в том же ключе неопримитивизма, но с элементами декоративной живописи. В разных емкостях – корзинке, стаканчиках, вазах разместились первые весенние цветы: крокусы, гиацинты, подснежники. Палитра здесь заметно высветлена, использованы очень нежные цветовые сочетания. В данной работе есть

ощущение весеннего легкого воздуха, ожидания чуда и вместе с тем торжественное предстояние, как в натюрмортах М.Сарьяна. Нужно отметить, что этот натюрморт своей высветленной палитрой и декоративной манерой письма становится своеобразным переходом к более зрелым произведениям мастера. Своей композицией, построенной как театральная сцена с кулисами и задником, и напоминанием в колорите о комедии «dell'arte» он связан еще с одной важной темой в её живописи – театрализацией современной жизни.

Элементы театрализации были весьма популярны у советских художников-восьмидесятников, о чем было достаточно много написано. Они обращались к театральной иносказательности, чтобы в условиях контроля власти над искусством говорить о сокровенном, делиться со зрителем своими искренними переживаниями. Это была одна из форм «эзопова» языка. Но в 1990-е годы ситуация в стране и обществе переменилась, наступила эпоха гласности и использование театральных приемов в живописи пригодились Н.Рыжиковой вероятно лишь для того, чтобы как-то возвыситься над трудностями и некоторой монотонностью обыденной жизни.

Ряд работ 1990-х годов связан с образами Петергофа. Эта тема сразу же отводит нас к воспоминаниям об известном объединении русских художников рубежа XIX–XX веков «Мир искусства». Излюбленное место А.Бенуа и других мирискусников стало местом притяжения и многих современных авторов. Достаточно трудно найти какой-то новый поворот в этой теме. Однако Н.Рыжикова стремится через образы знаменитого дворцово-паркового ансамбля рассказать о своих современниках. В диалоге с прошлым острее раскрываются характеры её персонажей. В них уже нет гротескности ранних работ, но сохраняется заостренность портретных характеристик и некоторая утрированность черт. К этому циклу относятся «Фонтан без воды», «Портрет в Петергофе», «Купидон», «Осень».

В «Фонтане без воды» (1994) еще присутствуют элементы неопримитивизма. Изображен фрагмент верхнего парка, с его строгими по форме деревьями и трельяжами, он ведет какую-то свою внутреннюю жизнь в воображении художницы. Как и у А.Бенуа скульптура фонтана выглядит более живой, чем человеческая фигурка-призрак на втором плане. Кажется, что фантастические рыбы фонтана действительно вот-вот задохнутся без воды, так трогательно они написаны. Образы искусства выглядят здесь убедительней самой жизни.

Картина «Осень» (1997) пронизана особой атмосферой ностальгического настроения. Один из самых романтических уголков Петергофского парка – Марли, с его регулярной планировкой, аккуратно постриженными деревьями, незыблемой гладью пруда, пышностью осеннего увядания буквально порождает видения из прошлого. Фигура женщины на переднем плане словно сошла с полотен В.Борисова-Мусатова. В ней есть символическая многозначность, декадентская анемичность, средневековый романтический драматизм. Кто она? Призрак из прошлого или наша современница? Это портрет или собирательный образ? Художница решила, чтобы это осталось тайной. Она не дает однозначного ответа на этот вопрос...

Некоторые работы Петергофского цикла более непосредственно связаны с ретроспективизмом мирискусников. Например, «Осень. Дворец Марли» (1998). Почти те же «декорации», что и в предыдущей картине, но иные персонажи: фигуры в костюмах XVIII века, дама в платье с кринолином и кавалер в камзоле. Этот композиционный и сюжетный ход порождает совсем иной смысл. Наши чувства от драматических переживаний переключаются на замысловатую, несколько куртуазную по духу игру. Развивает эту тему в еще более абстрагированном ключе картина «Весенние голоса» (1999) с её музыкальной нежностью и мягкой поэтичностью.

Именно в эти годы возникает и тема детства, столь важная для Нины по вполне понятным причинам – она переживает счастье материнства. В «Автопортрете с сыном» 1996 года она пишет себя в ярко-красном одеянии и сынишку в розовом костюме Арлекина. Следы Новогоднего праздника – елочные шары, маскарадные маски, конфетти; а в глазах персонажей легкая задумчивость и грусть. Нина будто не впускает зрителя в свой мир, создавая дополнительную дистанцию. Откровенному цвету платья, декоративно-плоскостно трактованному фону картины будто противопоставлены изящно написанные тонкой лессировкой лица.

Продолжает эту линию автопортрет с сыном «Сон-трава» (2000). Тут использован еще один любопытный и неожиданный композиционный прием – портрет написан сквозь натюрморт на переднем плане. Трепетность чувств матери и ребенка и их тонкий духовный мир раскрываются не только через лица, но и через элементы натюрморта, написанного в духе старинных голландских полотен. У Нины Рыжиковой есть еще одно серьезное увлечение – «гербарии», акварельные изображения цветов, растений, насекомых, сделанные как в старинных атласах XVII–XVIII веков. В этих акварелях удивительным образом сочетается почти натуралистическая тщательность с высоким уровнем художественного обобщения.

С детством, конечно же, связаны и сказочные образы. Тема сказки трудна и даже опасна. Далеко не каждому художнику дана возможность сочетать фантазию с реальностью окружающего мира. Трудно не впасть в иллюстративность и даже некоторую дидактичность. Нину увлекает волшебный мир сказок, но сказки – это, прежде всего, переживаемые ею самой чувства. Поэтому она не сковывает себя определенным сюжетом и создает свободные интерпретации. В этом ей помогают своеобразные приемы – она показывает детскую игру в сказку. Чистота и трепетность детских лиц и их искренние переживания помогают убедить зрителя в настоящей «серьезности» сказочной темы. В её произведениях причудливым образом переплетается мир сказок Андерсена с русскими народными сказками. Вероятно, не все гладко на этом пути, иногда получаются несколько надуманные композиции как, например, «Русалка» (2003), но некоторые картины удивляют своей чистотой и истинной сказочностью. Особенно ярко это проявляется в акварелях «Игра в свинопаса» (2000), «Игрушечный замок» (2000), «Замок» (2003)), а также в картинах маслом «Маша в лесу» (1995), «Машенька» (2004), «Дети в лесу» (2007).

Своеобразным сочетанием театрализации и сказочности в живописи Н.Рыжиковой становится тема карнавала. Дети, одетые в карнавальные костюмы, перевоплощение в героев любимых книг и картин, выражение детских эмоций через игру. Все это увлекает художницу и рождает новые образы: «Рыцарь» (2001), «Игра в пиратов» (2002), «Старая карта» (2005). И как следствие – появление еще одного направления – ретроспективные детские портреты, изображение современных детей в костюмах или ситуациях прошлого: «Мореплаватели» (2002), «Дельфин и мальчик» (2004), «Кораблики» (2005), «Весенний ветер» (2006). И сегодняшние мальчики и девочки в современном окружении превращаются в картинах Нины в романтических персонажей старинной английской живописи («Скворец», 2007) или чеховских персонажей («Красная смородина», 2004). Есть в нынешних произведениях художницы трогательно-трепетная интонация в духе живописи Э.Уайета.

Сегодня творчество Н.Рыжиковой находится в своей зрелой стадии. Она имеет богатый опыт, профессионализм – «прелесть твердой основы», мощную творческую энергию и множество планов. Ей по силам многое и остается только ожидать появления новых произведений.



ПЕТЕРБУРГСКИЙ МАНЕЖ ЭПОХИ ЛАРИСЫ СКОБКИНОЙ (портрет куратора к пятидесятилетию выставки «Петербург»)

Живем как будто бы во времена Леонардо. Специализации в прошлом, нынче все – универсалы. Уж ежели художник, то непременно еще и – поэт, прозаик, певец, фотограф, режиссер, композитор (порядок перечисления любой), разве что не балетмейстер, иначе – вроде как ущербный. Но есть в этом навязываемом квазикультурным пространством стандарте и истинно счастливые люди, органично совмещающие в себе несколько бесспорных в профессиональном отношении ипостасей. Таков случай Ларисы Скобкиной, она же – для тех, кто в курсе – Лариса Голубева. Лариса Скобкина – бессменный куратор трех титульных проектов самого большого выставочного зала города, а Лариса Голубева – художник, чье имя – одно из немногих российских – внесено в итальянскую энциклопедию современного искусства. Причем исторический порядок следования именно такой, обратный привычному: сначала куратор, потом художник.

Лариса Скобкина – имя для Петербурга пластических искусств знаковое, в нынешней художественной ситуации системообразующее. Между тем, именно живопись считает Лариса самым большим своим счастьем, выпавшим в жизни. Хотя заниматься пришлось многим: все – по собственному выбору, и все – с удовольствием. Вечная отличница и вечная активистка! В конце шестидесятых – математическая школа, потом Технологический институт с красным дипломом (защищалась, между прочим, на французском, иначе – не интересно), многообещающая диссертация по технологии технической керамики на одном из ленинградских гигантов того времени – НПО «Светлана» (инженерную работу до сих пор считает крайне увлекательной, а инженерное образование – важным, и для себя в том числе), ответственные командировки, заманчивая должность зав. лабораторией. Блистательно-завораживающая карьера в перспективе. Правда, параллельно – чтение лекций (опять же, по собственной инициативе!) по истории искусств на той же «Светлане» в обеденные перерывы (да, такие тогда были времена, сейчас – только вздохнуть). Накапливаемые самостоятельно знания, собственная интенсивная внутренняя жизнь будущего искусствоведа и художника требовали выхода.

И вдруг – резкая смена, казалось бы, расписанного на многие годы вперед безоблачного порядка: уход в никуда, недолгая работа техником-строителем в знаменитом БДТ; и Экскурсионное бюро, а там – любимая пушкинская тема. Горы прочитанного и экскурсанты, боящиеся пропустить хоть одно слово (включая шоферов экскурсионных автобусов – высший знак качества в этой работе). А потом, в начале восьмидесятых, приглашение экскурсоводом в Манеж и обретение того самого художественного пространства, которое сейчас Лариса Скобкина сама интенсивно формирует и наполняет.

А тогда – 10-12 выставок в год. Три дня на подготовку экскурсии и четыре экскурсии в день. Изматывающий, даже на поверхностный взгляд

непрофессионала, ритм. Тем не менее, именно в те годы вокруг Скобкиной начал собираться и свой круг публики, и свой круг художников и коллекционеров. Сил хватало и на учебу на искусствоведческом факультете Института им. Репина, до сих пор упорно и любовно всеми питерцами иначе как Академией Художеств не называемом. Темы курсовых работ – Хиросигэ, Сезанн (до сих пор – любимый). Диплом писала под руководством одного из авторитетнейших искусствоведов Петербурга (тогда еще Ленинграда) В.А.Леняшина. Предлагали продолжить эту работу в качестве диссертационной, но живое, творимое на глазах искусство современников пересиливало, да и возможности в конце восьмидесятых были уже совсем иные.

Новая жизнь с новыми пьянящими свободами и новыми, доселе невиданными, но поначалу неощущаемыми ограничениями, наступала стремительно, не робкой оттепелью, но бурным, все сметающим половодьем. Членство в Союзе Художников уже не было единственным пропуском в экспозиционные залы, скорее, наоборот: все, до того времени «запрещенное» и подпольное, активно, а порой и назойливо-крикливо, заявляло о себе. Союз Художников терял свои до недавних пор эксклюзивные права на ключевые позиции: экспертизу, канализацию контактов и обеспечение заказами. Выше всего начинала цениться личная инициатива, на которой строились и длинные успешные стратегии (самый яркий пример – Тимур Новиков с его Новой Академией), и повседневная тактика. Интенсивно налаживались контакты с западом, где вспыхнула (как потом выяснилось, отнюдь не надолго) «перестроечная» мода на советское искусство. Прежние формы выставочной работы ветшали на глазах, превращаясь в нечто архаично-неприличное и уж вовсе нежизнеспособное. Суконно-бюрократический язык советского дежурного искусствоведения, и раньше-то большей частью иссушавший и отвращавший от предмета исследования, мертвел, уходя за исторический горизонт. Россия, как водится, «догоняла», на ходу усваивая и новую арт-терминологию, и новые приемы работы с любыми формами визуальности. И здесь Скобкина была в числе самых заметных новаторов, не только жадно осваивая все новое и непривычное (не забывая при этом и продолжая любить классический фундамент искусства), но и желая быстрого конкретного воплощения свежих идей. Возникали, моментально входя в обиход, новые понятия: куратор, проект, арт-критик, актуальное искусство, в корне меня сложившуюся в советские времена систему существования пластических искусств. Начали появляться частные галереи. Искусство, как и все остальное, неуклонно превращалось в бизнес и товар. Но Манеж продолжал оставаться главным выставочным пространством города, мощным потенциалом для самых разнообразных проектов и замыслов, а уж выставок-смотров (по типу союзовских сезонных) – в первую очередь (экспозиционная площадь около 4500 кв.м).

На самом гребне перемен, в конце восьмидесятых, у Скобкиной появилась возможность проводить свои, как тогда это называлось, «параллельные выставки в Манеже» (вспомните – по аналогии – термин того

времени, ныне практически забытый: «параллельное кино»). На первой же из них, с «говорящим» символическим названием «Небо и твердь» был показан первый в городе перформанс: изготовление иконной доски из бревна (очевидцы до сих пор, уже выдав-перевыдав все, что только можно придумать, что называется, под впечатлением). Одна за другой прошли «параллельные» выставки «Город», «Портрет в интерьере», «Избранная лирика», несколько персональных. Все это было замечено не только горожанами, оставлявшими восторженные отзывы. Начали появляться коллекционеры, коллеги из Москвы, ближнего и дальнего зарубежья... Присматривались, устанавливали контакты с художниками. Уже тогда Скобкина выработала свой основной принцип: никакого деления на «агнцев и козлищ», никакого крена ни в сторону, условно говоря, официоза, ни в сторону андеграунда, никаких «своих» и «чужих», критерий один – качество работы. Все остальное, извините за невольный каламбур, за скобками. Вот такой вот, если можно так выразиться, стоический эстетический экumenизм.

В самое глухое и голодное для многих, особенно союзовских, привычных к патронажу государства, художников время социального хаоса и растерянности – в 1993 году – Лариса Скобкина придумала выставку, отметившую в этом году полулюбилей – 15-й год существования, и, по сути дела, ставшую художественным брендом города – «Петербург» (по статистике – самая посещаемая выставка северной столицы). Принцип выставки прост: один художник – одна работа, причем работа свежая, только что ушедшего года (открытие всегда приурочено к Рождеству). Жанровая принадлежность неважна, принимается все: от живописи до объектов и от монументальной скульптуры до текстиля. По мнению куратора, только такой, по сути дела, тотальный охват может дать максимально приближенный к реальности срез художественной ситуации в городе. Разумеется, у выставки есть как сторонники (а как еще назвать участников, которых ежегодно около пятисот?), так и противники. Противники, оспаривая великий китайский принцип «цветения ста цветов», обвиняют «Петербург» как раз в пышном всеядном разнообразии, мол, вместо концепции – свалка, «квадратные километры искусства». Каюсь, и автор этих строк, практически ежегодно пишущий о «Петербурге», всякий раз недоволен «академической» стенкой с его задами невыносимо унылого соцреализма, но надо отдать должное аргументированному возражению куратора: для данной манеры это хорошие качественные работы, а не халтура. Не поспоришь. Школа лессировок еще не утрачена нашей Академией, в отличие от западной художественной школы. А захотелось другой живописи – просто физически развернись: она перед тобой. Кстати, такой нехитрой процедурой на «Петербурге» можно удовлетворить практически любой вкус и преданность любому виду и жанру. С прошлого года к участию в выставке приглашаются и архитекторы с их фотопланшетами, привязками к конкретным адресам и макетами, поскольку что-то, а нерешенные проблемы допустимой высотности и сохранения исторического центра города тревожат петербуржцев едва ли не больше уровня инфляции. Народ хочет знать своих героев, и народ эту возможность получил в рамках

круглых столов, куда, в отличие от прежних союзовских проф. посиделок по принципу закрытых партсобраний, вход совершенно свободен. Напротив – любой интерактив всячески приветствуется.

В недрах «Петербурга» из желания куратора не забыть достойных художников и даже целые группы художников (не всякий нынче в состоянии заплатить требуемые галереями суммы за собственную экспозицию) родились и мини-персональные юбилейные выставки – компактные, но всегда выразительные и дающие зрителю возможность сразу схватить все самое характерное в экспоненте, либо целом круге художников. Вообще, «Петербург», который обычно длится от Рождества до конца января, это целая программа с круглыми столами, спектаклями, выступлениями музыкантов, поэтическими чтениями (поэтическая часть всегда представлена и в каталоге), презентациями книг.

И уж коли зашла речь о книгах. Лариса Скобкина не только не могла оставить без небольших, но внятных альбомов своих любимцев, выставки которых ей, по ее словам, выпало счастье формировать и проводить (Борис Калаушин, Школа Сидлина, Геннадий Устюгов, Герман Егшин), но одной из первых начала кропотливо собирать, составлять и издавать сборники, посвященные художественной культуре недавнего, но уже стремительно забываемого прошлого. Так, на «Петербурге» 2000-го года прошла презентация сборника «Ленинград. 70-е в лицах и личностях», в 2004-м – второго издания сборника «Газа-Невская культура» (авторы-составители А.Басин и Л.Скобкина), а в 2006-м году – «Герои ленинградской культуры. 1950–1980-е». И, если открыть страничку выпускных данных (кстати, это касается не только книг, но и всех каталогов, выходящих в рамках проектов Ларисы Скобкиной), то с какой-то обреченной предсказуемостью обнаруживаем: автор-составитель – Л.Скобкина, редактор, корректор – Л.Скобкина, дизайн, компьютерная верстка – Л.Скобкина.

Да, город наш куда как беден, государство наше куда как нищее, а культура наша – это Дима Билан на «Евровидении» и «Аншлаг» по всем каналам, кто ж этого не знает. Так что вся надежда на таких вот подвижников, которые запросто ловятся на интерес (отнюдь не финансовый) и любовь (отнюдь не к дензнакам, а к предмету внимания). Именно такими людьми хотя бы фрагментарно сохраняется и поддерживается культура в старом значении этого слова. Так что в данном случае, даже если порой возникают претензии то к содержанию, то к структуре, то еще к чему-либо (критиканствовать у нас всяк горазд), очевидно, что при всех, пусть даже объективно наличествующих, недочетах все эти издания – уже бесценный исторический материал, за которым будущие исследователи будут наперегонки охотиться (тиражи-то мизерные!)

Но – вернемся во времена нынешние, суетливые и сугубо практические. Почти одновременно с «Петербургом» неутомимая Скобкина запускает в режиме чередования еще два проекта, оба – биеннале. Один из них – «Диалоги» – действует с 1993 года, второй – «Фестиваль экспериментального искусства», соответственно, с 1994 года. «Диалоги» давно впору переименовывать в

«Полилоги», но – коней на переправе не меняют! Родились ведь «Диалоги» как диалог двух стран (Россия и Франция) и двух видов искусства (живопись и скульптура), но за время пути обросли и с той, и с другой стороны так плотно, что превратились в представительный международный форум искусства. Во всяком случае, нынче говорится о диалогах между традиционными видами искусства и новыми, между национальными школами, между художественными течениями и т. д. «Фестиваль экспериментального искусства» расшифровки не требует. Здесь приветствуются все виды не то что актуального, а мега-актуального искусства. Здесь и стихи читались английским художником в обнаженном виде в позе ласточки, здесь можно было срезать бритвой клочки костюма с терпеливо улыбающегося художника, здесь, чтобы войти на фестиваль, нужно было перешагивать через добровольно завернувшегося в полиэтилен бедолагу и т. д. и т. п. Вот так Лариса Скобкина вводит тихий, заспанный и склонный к пессимизму и консервативности Петербург в бурный мировой контекст современной художественной культуры.

Но что удивительно: сама она – как художник – ни легкодоступными видеоинсталляциями, ни легко изобретаемыми объектами не занимается, сразу ступив (не так уж и давно, кстати) на тернистый путь традиционной фигуративной живописи и достигнув на этом пути серьезного международного признания. Ее имя внесено в изданную в Италии мировую энциклопедию современного искусства, она получает престижные приглашения на участие в международных выставках, ее работы охотно приобретаются музеями и покупаются отечественными и западными коллекционерами. С 1996 года (первое участие молодого художника Ларисы Голубевой в «Петербурге» маститого куратора Ларисы Скобкиной) написано более 100 полотен. Это очень красивая «тихая» живопись, занятая, в первую очередь, тончайшей детализацией и нюансировкой цвета. Кстати, художник Лариса Голубева работает в разных жанрах – здесь и городской (а порой – подчеркнуто архитектурный) пейзаж, и портрет, и жанровые сцены. Сюжеты как бы просты и безыскусны, но композиция сцеплена намертво, а работа цвета всегда напряженна и изысканна. Этому она училась не только у всей мировой живописи, включая любимого современника – «митька» В.Шинкарева, но – конкретно – и у петербургско-израильского художника А.Басина, ученика знаменитого О.Сидлина, который как-то выдал ей загрунтованный холст, кисти и краски со строгим: «Пиши!» Начала писать. И уже, надо думать к нашей радости, не остановится.

Как не остановится и во всех других своих делах, проектах, замыслах. Много и справедливо в городе говорят об отсутствии арт-рынка – Лариса Скобкина начинает возрождать затеянный еще в девяностые, но потом как-то заглохший «Фестиваль галерей», поскольку принадлежит к той активно вымирающей в России породе людей, которые, в отличие от власть предержащих, чувствуют себя ответственными за все происходящее, чем радикально отличаются от сытых временщиков. Таким у нас обычно больше мешают, чем помогают, но Скобкина, слава Богу, держится, хотя и завистников, и недоброжелателей, и язвительных критиканов пруд пруди. А как

иначе? Ведь у всех на виду. И судит не по кумовским понятиям, а по высокому гамбургскому счету. Но свою славную и яркую страницу в историю ленинградско-петербургской художественной жизни она уже вписала. Причем твердым и практически безупречным почерком.

А о художнике Ларисе Голубевой мы поговорим подробно в следующий раз.



САИД БИЦИРАЕВ. ФАНТАЗИЯ НА ИСПАНСКИЕ СТРОКИ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА

В искусстве проявляется чудо творческого и интеллектуального общения сквозь пласты времени, погружения в коллизии минувших эпох и событий, совершившихся при жизни поэтов, писателей, музыкантов, художников, которые вызывают ассоциации с далеким прошлым.

Примечательна в этом смысле творческая связь Пушкина с Испанией, событиями его времени и давно минувших веков. От пушкинских испанских строк исходят образные и эмоциональные «лучи» к живописным циклам современного петербургского художника Саида Бицираева, и, в частности, его фантазии на произведения Пушкина, в которых явственно звучат испанские мотивы.

Пушкина интересовали исторические сюжеты минувших веков и современные политические события в жизни Испании. Особенно борьба свободолюбивого испанского народа с реакционным монархическим режимом и французской армией императора Наполеона, завершившаяся изгнанием захватчиков, его брата Жозефа (Иосифа) Бонапарта, которого Наполеон провозгласил королем Испании (1808–1813), и возвращением на трон наследника династии Бурбонов, которая правила Испанией с начала восемнадцатого века до 1868 года. В период жизни Пушкина испанский трон занимал Фердинанд VII (1784–1833) из рода Бурбонов. Наполеон в годы своего владычества над Европой держал его как заложника в замке Валансэ. Вторично заняв трон, Фердинанд VII отменил конституцию и до предела усилил абсолютистскую диктатуру. Как писал академик Е.Тарле: «Фердинанд VII одна из наиболее отталкивающих фигур в истории европейского абсолютизма XIX века. Жестокость, трусость и безнадежная ограниченность были видимо чертами его духовного склада». Заговоры против монарха возникали один за другим. Их участников безжалостно наказывали – расстреливали и вешали.

В 1829 году Фердинанд VII женился в четвертый раз – на неаполитанской принцессе Марии Христине. После смерти короля она стала регентом и правила Испанией с 1833 года до 17 октября 1840 года, когда ее сместили с трона, вынудив подписать акт об отречении и уехать во Францию.

В это смутное трагическое время испанским посланником при Российском Императорском дворе являлся Паэса де ла Кодина. Он приехал в Санкт-Петербург в конце 1824 года и был отозван в 1835 году.

Дон Паэса был не только дипломатом, он обладал тонким вкусом, владел европейскими языками, знал литературу, разбирался в живописи и собрал ценную коллекцию живописи и гравюр, часть из которой вошла в собрание Эрмитажа. Именно его имел в виду Пушкин, в строках романа Евгений Онегин, когда писал о Татьяне: «Кто там в малиновом берете с послом испанским говорит?»

Пушкин знал испанского посланника и общался с ним. Об одной из таких встреч свидетельствует запись в бумагах поэта от 10 августа 1832 года в разделе «Table talk»: «Вчера испанский посланник сообщил мне эти подробности во время обеда у графа Мусина-Пушкина». Граф Иван Алексеевич Мусин-Пушкин (1783–1836) – участник Отечественной войны 1812 года, в это время жил на Караванной улице. Естественно, что речь могла идти о том, как Бонапарт в 1799 году сосредоточил в своих руках всю полноту власти. Сначала как доминирующий член Директории, затем, став первым и пожизненным консулом и, наконец, провозглашен Императором французов Наполеоном I.

Ярким проявлением свободолюбия испанского народа стало восстание в Кадисе под руководством полковника Риего-и-Нуньесе (Рафаэля) (1785–1823).

Первого мая 1820 года восставшими была провозглашена конституция. После ожесточенных схваток Риего был пленен королевскими солдатами 15 сентября 1823 года и 7 ноября казнен в Мадриде. Естественно, что Пушкина могли интересовать подробности восстания, на которое он откликнулся в 1824 году в форме эпиграммы на придворных льстецов. Пушкин назвал Родриго «мятежным вождем» и «жертвой палача», а восхвалителей казни заклеил как «подлых льстецов».

Испанские строки отражали глубокие, давние сердечные симпатии Пушкина свободолюбивому народу, сражавшемуся в течение десятилетий за свою независимость и поприанное достоинство с войсками реакционных монархических режимов – Австрии, немецких княжеств, Франции – членов «Священного союза», главой которого был Александр I. Об этом поэт писал в 1823 году, определяя эпитетом «север» – российскую империю:

Давно ли ветхая Европа свирепела?
Надеждой новою Германия кипела,
Шаталась Австрия, Неаполь восставал,
За Пиренеями давно ль судьбой народа
Уж правила свобода
И самовластие лишь север укрывал.

Испанские события волновали Пушкина своим трагическим накалом. Закономерно, что он обращался к произведениям французских и английских писателей, посвященным этой стране. Особенно привлек его внимание роман графа Потоцкого «Les trois pendus», две части которого имелись в библиотеке Пушкина, изданные в Париже в 1813 и 1814 годах.

Князь П.А.Вяземский отмечал, что «Пушкин высоко ценил этот роман, в котором яркими и верными красками выдаются своенравные вымыслы арабской поэзии, и не менее своенравные нравы и быт испанский».

Сорок пять строк содержат характеристику дон Альфонса и мрачную картину жизни той смутной поры, символом которой стала виселица.

В переведенном отрывке Пушкин выделяет главную черту характера героя – бесстрашие. Отказавшись от удобного и безопасного ночлега в попутной венте (придорожная гостиница), он говорит:

Мне путешествие привычно
И днем и ночью – был бы путь
Он отвечает, – неприлично
Бояться мне чего-нибудь.
Я дворянин: ни черт, ни воры
Не могут удержать меня,
Когда спешу на службу я. –

В стихотворный отрывок Пушкин включил характерную картину для всех испанских междуусобиц:

Кругом пустыня, дичь и голь,
А в стороне торчит глаголь,
И на глаголе том два тела
Висят. Закаркав, отлетела
Ватага черная ворон,
Лишь только к ним подъехал он.
То были трупы двух гитанов,
Двух славных братьев-атаманов,
Давно повешенных и там
Оставленных в пример ворам.

Другой обширный отрывок перевода Пушкина на испанскую тему взят из произведения английского поэта Роберта Саути «Родриго, последний из готов», опубликованного в 1814 году.

Оно посвящено падению владычества в Испании вестготов, длившееся с начала пятого века до середины XI века и павшего под натиском мавров (арабов), нахлынувших из Северной Африки на Пиренейский полуостров.

В 711 году произошло решающее сражение армии вестготов под водительством короля Родриго с войском мавров. Вестготы были разбиты у Хереса де ла Фринтера, расположенного на берегу Гвадалеты. Семь лет продолжалась жестокая борьба с маврами, но им удалось захватить почти весь полуостров, за исключением северной части, где правили христианские государи Арагона и Кастилии. На захваченных территориях создали Кордовский Халифат династии Омейидов.

В 1822 году Пушкин задумал перевести поэму Роберта Саути. В письме к Н.И.Гнедичу он просил его отговорить Жуковского делать перевод этого произведения. Основой поэмы послужило реальное историческое событие. Граф Юлиан (Хулиан) – губернатор одной испанской провинции, был оскорблен королем Испании Родриго, соблаздившим его дочь Флоринту (в народе ее называли Лакоба). Граф восстал против короля, вступил в сговор с маврами, и отвоевал для них значительные земли королевства. Пушкин выбрал для перевода ключевые строки и начал с главного исторического факта:

На Испанию родную
Призвал мавра Юлиан
Он за личную обиду
Мстить решился королю.

Саид Бицираев расширил словесный ряд Пушкина образным, в котором противопоставлены две силы, два восприятия мира – испанский и мавританский.

Испанию олицетворяет обобщенный символический пейзаж. Самый характерный из них «Утро Испании». Потoki солнечных лучей световым водопадом изливаются на холм и на белокаменное строение, средняя часть которого выделена трехъярусным шпилем с крестом. В колорите испанских пейзажей господствует сине-голубая тональность. Мавритания обозначена пейзажем с преобладанием в колорите алых тоналностей, минаретом мечети с куполом и повисшим над ним сияющим полумесяцем луны. Свет в окнах усиливает впечатление глубокой ночи.

Ощущение тревоги, нависшей над Испанией и Мавританией, подчеркнуто двумя пейзажами. На одном «Тень» изображен несущийся мимо испанского селения могучий конь. Драматизм композиции усилен заревом, на другом «Ветер» – два черных коня, устремившихся мимо зеленых холмов, как предвещание нашествия мавров с севера Африки на Пиренейский полуостров.

Король готов Родриго, нарушив законы и мораль феодального общества, похитил дочь Юлиана.

Дочь его Родриг похитил,
Обесчестил древний род;
Вот за что отчизну предал
Раздраженный Юлиан.

Этим строкам Бицираев посвятил два живописных сюжета – изображение головы мавра в чалме у стен неприступной мавританской крепости, освещенной полной луной, и лежащая обнаженная фигура дочери Юлиана, погруженной в гипнотический сон, и ее похитителя. Они парят над резиденцией Юлиана.

Продолжая эпическое изложение исторического события в Испании начала восьмого века, Пушкин, следуя английским источникам, разворачивает панораму нашествия.

Мавры хлынули потоком
На испанские берега.
Царство готов миновалось,
И с престола пал Родриг.

Изобразительным выражением этого исторического и легендарного момента Саид избрал сюжет-пейзаж с «Черным всадником», несущимся мимо черных, словно обгоревших холмов, на фоне грозного кровавого заката.

Стихотворная строка «И с престола пал Родриг» превращена художником в символическую картину – темная южная ночь, тусклый месяц в небе, зубчатые стены и башни. На их фоне, занимая весь передний план, дана фигура Родриго. Он показан упавшим коронованной головой, с ногами, карикатурно вздернутыми к небу, беспомощный и униженный.

В пушкинских строках первой части отрывка основное внимание уделено битве готов и мавров.

Готы пали не бесславно:
Храбро билися они,
.....
Восемь дней сраженье длилось;
Спор решен был наконец:
Был на поле битвы пойман
Конь любимый короля;
Шлем и меч его тяжелый
Были найдены в пыли.
Короля почти убитым,
.....
Но Родриг в живых остался,

В часы битвы Родриго сначала жаждал победы, но, ощутив бессилие своих воинов, он желал лишь смерти. Победенный король готов не получил ни одной раны, все время находясь в пекле кровавого боя.

Бицираев, переключаясь со стихами Пушкина, посвятил сражению картину «Красный всадник» – смелый мавританский всадник, несущийся сквозь вихри боя.

Один из эпизодов решающей битвы готов и мавров – падение Родриго с коня, решен в сложной композиции, где главенствует изображение вставшего на дыбы любимого коня короля, который сбросил всадника, потерявшего в сражении корону.

Энергетической, взрывной силой наполнено философское произведение «Пространство войны». В этой работе – голубой цвет – свет мира заполняют и заслоняют спирали и невнятные обломки разрушенного, хаотического, сдвинутого стихией битвы, устоявшего жизненного уклада.

Последние шесть строк первой части запечатлели момент ухода Родриго с поля битвы, где он бросил окровавленный меч, «шлем пернатый», доспехи.

И спасенный мраком ночи
С поля битвы он ушел.

Художник дополняет свою вариацию ночи ухода короля Родриго с поля проигранной битвы. Его трехдневный путь сопровождают грозные явления природы – полное солнечное затмение – солнце в черном и огненном кругах, низвергающее протуберанцы и сжигающие землю лучи. Основная часть композиции – символическая звездно-мистическая женская фигура с крыльями и под ней месяц и звезды.

Родриго видит бегство людей от наступающих мавров, слышит проклятия себе и не смеет даже молвить: «Помолитесь за меня».

Во второй части эпического повествования Родриго представлен пришедшим к убежищу в пещере на берегу моря. Здесь он находит тело умершего отшельника, приготовленную им могилу, заступ и обретает жизнь, очищенную от греховности, и вырывает могилу и для себя. Но лукавый не дает ему покоя, искушая видениями боя, упоениями соблазна, воскрешая звуки битвы, видом вакхических плясок обнаженных красавиц, знаки власти, слышит слова страсти.

Погруженный в созерцание моря, вспоминая минувшие годы, Родриго внутренне перерождается. Душе его открылась истинная суть бытия и сила божественного добра. Две работы этого «испанского» отрывка посвящены жизни в пещере. Удаленный от городской суеты, рыцарь жил и умер в пещере, предаваясь молениям, а перед кончиной облачился в достойные его сана одежды.

Третья, заключительная часть эпического стихотворения, носит ярко выраженный религиозный характер – Родриго видит отшельника, наделенного атрибутами святого подвижника – труп его не поддается тлению, он заранее приготовил свою могилу, готовясь с молитвой предстать перед Богом, лелея надежду на отпущение своих грехов.

В этой части перед Родриго в «благодатном сне» предстал почивший отшельник «Белой ризою одетый / И сияньем окружен». Распростертому перед ним Родриго он вещает как божий посланец: «Встань – и миру вновь явись».

Ты венец утратил царский,
Но Господь руке твоей
Даст победу над врагами,
А душе твоей покой.

Пробудясь, Родриго сердцем ощутил волю Господа: «И с пустынею расставшись / В путь отправился король». Этот мистический эпизод живописец отразил в работе «Белый конь» – призрачный всадник, летящий над голубыми холмами под синими облаками с разрывами и светлеющим горизонтом.

Саид Бицираев, как жизнеутверждение основного звучания, включает два пейзажа – «Испанский мотив» – холмистое пространство, зеленые кущи, речное русло и небольшой городок с башней-колокольней. В пандан к этому пейзажу он написал еще один пейзаж, названный «Вайнахский мотив» – как напоминание о далекой древней родине, над горными кряжами которой, проступают разрывы голубого неба. Замыкают цикл два натюрморта: «Кувшин

с вином» и «Кувшин желаний», решенные в супрематическом духе, позволяющем символически раскрыть многогранность множества импульсов, диктующих вдохновение.

Параллельно с живописными листами художник создал серию эскизных рисунков, варьирующих сюжеты решений в живописи. Он подчас конкретизирует их, дает последовательность эпизодов. Примечателен аннотированный самим художником лист «Похищение» – обнаженная фигура рыдающей девушки и хищно устремленного к ней короля Родриго. Он же в иной ипостаси – торжественно вознесенный над головой Юлиана.

Отдельный лист посвящен дочери Юлиана – красавице Лакобе, чье платье украшено розой. Рисунок, изображающий короля (о его титуле напоминает корона) в полном вооружении. Над ним, как знак необратимого нашествия, – голова мавра и начертание луны – символа ислама.

Загадочен символический рисунок неприступной нагорной крепости, над которой восходит месяц – знак ислама. С ним перекликается фигура короля Родриго на фоне зубчатой башни и крепостной стены. На одном из этих рисунков над головой короля – круг, означающий его мученичество и грядущую святую жизнь отшельника.

Пушкинские строки, содержащие описания битвы, навеяли художнику эскизные рисунки.

И кругом свистели стрелы,
Не касаяся его,
Мимо дротики летали,
Шлема меч не рассекал.

Динамичными линиями показан дождь стрел, дротиков, мечей, обрушившихся на Родриго, но не поразивших его вблизи городских стен. Даже торжествующий мавританский воин не сумел поразить Родриго, упавшего на землю.

Великолепны рисунки, показывающие Родриго, лежащего навзничь под копытами обезумевшего коня. Отдельные рисунки вошли в композицию живописных работ.

Символически трактована в виде крылатой женщины звездная ночь, укрывшая Родриго.

Как противопоставление течению обычной жизни трактованы строки Пушкина, посвященные почившему божьему угоднику.

Сюжет стихотворения «Альфонс садится на коня» созвучен с рисунком, изображающим бесстрашного синьора, собирающегося сесть на оседланного для боевого похода коня.

Многозначительные эмоциональные напряженные образы, наполненные страстью, составляют единую живописно-графическую сюиту Саида Бицираева и отвечают высшей мере раскрепощенного духовно творчества и мастерства.

СТИХОТВОРЕНИЯ В БРОНЗЕ.

Отрывок из монографии о петербургском скульпторе Тамаре Дмитриевой

Санкт-Петербург среди множества почётных титулов по праву именуется столицей Русской Терпсихоры. Здесь находится её колыбель – Хореографическая Академия, где создавалось русское и мировое балетное искусство. Здесь стяжали славу выдающиеся мастера балета и, естественно, это не могло не отразиться на всех видах изобразительного искусства Петербурга. Одной из граней этого воздействия является созданная скульптором Тамарой Дмитриевой «Сюита женских образов», в которой художественно-пластическое решение ни в чём не уступает балетному искусству хореографии.

Одна из самых сложных композиций – сюита «Карма». Произведение с первого взгляда привлекает к себе ажурной пластичностью, скрытой силой динамики, могуществом эмоционального взрыва, что поистине воздействует на душу человека, не оставляя его равнодушным.

«Карма» тематически почерпнута в индуистском эпосе, что даёт толчок для фантазии и воображения скульптора нашего времени, полного разительных противоречий, кричащих контрастов и борьбы с теми силами, которые стремятся удушить в своих железных тисках все личностное, индивидуальное и чистое, чтобы подчинить всех и вся своей безжалостной силе и подавить порыв к светлому и космически-беспредельному.

Драматургия композиции построена на противопоставлении движений красивого молодого женского тела и хватки змеи, которая стремится спутать и задушить носительницу прекрасного. Змея – это символ мудрости, рационального начала, которое направлено на уничтожение поэтической сути бытия. Змея как символ проходит через все религии и верования. В Ветхом завете она является искусительницей, открывающей человеку «врата знания», но лишаящей его бессмертия и открывающей ему путь в бездну.

В «Карме» Тамары Дмитриевой змею, скользящую по прекрасному телу, можно отождествить со всеми земными человеческими пороками, вкрадчиво вползающими в душу с целью поглощения и подчинения им без остатка. В композиции «Карма» Дмитриева проявила свойственную ей смелость, включив в неё используемое в искусстве с древнейших времён изображение змеи как многообразного символа.

Ярким примером такого образа является древнегреческая скульптурная группа «Лаокоон с сыновьями». Знаменитый немецкий философ-искусствовед Г.Э.Лессинг считал эту группу символическим образцом классической пластики. Змею включил в композицию «Медный всадник» А.Гордеев, хотя сама композиция принадлежала Э.Фальконе.

«Карма» олицетворяет собой борьбу человека с беспощадной силой судьбы и, несмотря на весь трагизм момента, воспринимается как залог победы духовного начала над силами зла. В скульптурной композиции победительное начало выражено в том, что охваченная кольцами змеиного тела женщина,

несмотря на страдания, из последних сил противостоит усилиям змеи, пытающейся сомкнуть своё смертельное кольцо. Трагизм последнего мгновения схватки особенно выразителен в трактовке пальцев и движения рук. Здесь динамическое начало сопротивления переходит в жизнеутверждающее состояние души.

Примечательно образное решение скульптурной композиции «Город и незнакомка», навеянной стихами Александра Блока. Задача, стоявшая перед скульптором, была исключительно трудной. Насколько мне известно, эмоциональный и образный строй поэта никто до Тамары Дмитриевой не осмеливался перевести язык пластики. Система образов и ритмика стихотворных строф Блока отличаются глубиной и утонченностью. Скульптор смело сбросил знаменитые блоковские шелка, от которых исходит загадочность Незнакомки, решив обнажить трепетную женственность, которая виделась поэту, открыв тайну излучения магической силы блоковской Незнакомки. Это действительно порывистая Незнакомка блоковского сна – «Ты пришла словно сон мой легка...» Она ступает легко, едва касаясь земли, полузакрыв глаза, в сомнамбулическом сне, в каком-то призрачном танце. Этот образ – грёзы поэта о его вечно-недоступной музе, которую он искал во многих женских ипостасях, посвящая им стихи и пьесы, и не находил всю жизнь. Символично включение в скульптурную композицию лёгкой маскарадной маски, прикрывающей верхнюю часть лица. Тамара Дмитриева убедительно постигает тему незнакомки безупречной пластической манерой перетекающих форм, замкнутых в чётко-проявленный силуэт.

В сюите бронзовых изваяний особое место занимает композиция «Похищение Европы». Тема переключки с античными мифами взята художницей неслучайно. Античность близка ей своим душевным настроем, на что мы обращали внимание в только что упомянутых работах. Повелитель богов Зевс-Юпитер пленился в очередной раз красивой девушкой и чтобы обольстить ее и привлечь принял облик гигантского быка, который завлек ее игрой, а когда она села на его шею, уплыл с ней в море. Тамара избрала путь символического намека. Она не стала изображать быка, а лишь дала понять, кто похититель, изобразив девушку, стоящей на бычьем роге.

Фигура, обольщенной красавицы выполнена с воздетыми руками и развевающимися под порывами ветра волосами. В позе девушки выражен и страх, и радость перед загадочным неизвестным. Она трактована в современном пластическом понимании мифа, но, как истинный лирик, Дмитриева не могла не отразить в работе свои гражданские позиции по отношению к современному обществу. Здесь она родственна Блоку, который в своих стихах поднимался до гневного обличения власти сытых, устраивающих свои блага за счет обманутых людей. Доллар, который в виде монеты прикреплен к ожерелью Европы, ассоциируется с финансовым благосостоянием богатых цивилизованных стран. Здесь у скульптора явственна переключка с самыми яркими поэтами серебряного века, которые, при всей их духовной надмирности, обличали зловую силу чистогана, в какие бы блистательные наряды он ни рядился.

Композиция «Укрощение строптивой» уже своим названием обращает наши мысли на пьесу Шекспира и тем самым переключает образ, созданный скульптором, в систему воплощений, затрагивающих самый широкий ряд отношений любящих и противоборствующих духовных и сердечных сил. Девушка изображена расчесывающей свои пышные, не стриженные кудри гребнем, который напоминает археологические находки, относящиеся к скифскому времени. Тем самым названию, подсказанному Шекспиром, дается перспектива более дальнего корневого происхождения. Проблема отношений двух личностей – двух начал приобретает общечеловеческое и даже космическое значение. И как всегда у Дмитриевой, основное – это пластическое начало: пальцы ее левой руки не распластаны бессильно, а, чуть касаясь подиума, полны напряжения и готовности девушки вскочить и придать себе силу недоступности и неприступности. Это соединение двух начал и определенной недосказанности воплощенного чувства редко кому удастся из скульпторов, которые не стремятся к таким психологически сложным ходам. Не случайно второе название этой работы – «Нева».

Одна из последних работ определена ею как «Стриптиз». Нужно отметить, что, как всегда, обращаясь к какому-то сюжету, она находит свою психологическую подоплеку, которая продиктована проблемами начала двадцать первого века. Одна из острейших – это женщина и война, женщина и армия. Сегодня никто не удивляется, что женщины идут служить в боевые армейские части, никого не удивляет, что они носят военную форму наравне с мужчинами. Но Тамара Дмитриева глубоко убеждена, что суть женщины быть такой, какой создала ее природа – украшать мир и продолжать род человеческий. Ее стриптизерша – не дива из кафешантана, разжигающая низменные страсти пресытившихся посетителей, и не плакатный призыв влиться в ряды армейских подразделений. Наоборот, ее девушка уже скинула каску, чтобы все видели ее прическу. Правой рукой она отталкивает колчан – античный символ воинственной Дианы. Она скинула мундир, обнажив себя до пояса, и расстегнула пояс шорт. Одной ногой она попирает щит и меч – древние знаки войны, остающиеся и в наше время эмблемами воинской службы. В композиции «Стриптиз» скульптор выступает защитником женственности и женщины, символизируя своей работой протест против современных устремлений некоторых необузданных политиков к разжиганию вражды и войн. Так, лирическая скульптура приобрела в творчестве Дмитриевой образное значение художественно-публицистического произведения в защиту жизни на земле.

Обращение к мифологии и теме противоборства начал жизни и смерти, добра и зла свойственны всему творчеству Тамары Дмитриевой и проявляются во многих ее произведениях. Одно из них, представленное на выставке «Мастер-класс», называется «В объятиях Тартара». Композиция построена на сопоставлении двух фигур: обнаженная женщина, которая вырывается из четырехпалых лап бога подземного царства – получеловека-полужверя с головой, отмеченной дегенеративностью. Он ухватил женщину за бедра, пытаясь увлечь ее в подземный мир. Но она, сильная и прекрасная, вырывается

из его лап. Во всем ее облике выявлена сила цветущего женского тела, а в лице – красота и гармония черт, которых не могут исказить даже муки и страдания. Как это свойственно Дмитриевой, она запечатлевает в композициях тот момент, когда решается судьба поединка – кто одолеет? Эту загадку, этот вопрос она предоставляет решить зрителю, – вызвать у него сопереживания, но вместе с тем ей удастся выразить чувство неодолимости женщины, которая, по мнению скульптора, олицетворяет Россию. Представляется, что здесь уместны строки Блока: «Пускай заманит и обманет, не пропадёшь, не сгинешь ты, и лишь забота затуманит твои прекрасные черты...»

В композиции «В объятиях Тартара» остро звучат современные чувства и мысли о России, которая стремится вырваться из железных оков прошлого, не уйти в мир теней, а вырваться на дорогу, ведущую к храму и солнцу.

В ряду скульптур, которые мы условно назвали «Петербургская Терпсихора», объемлющий широкий круг образов, есть еще один – это миниатюрная «Дюймовочка», навеянная сказкой Андерсена. Эта маленькая девочка сформирована по своему возрасту. Здесь нет ни преувеличения, ни приуменьшения, она сидит на листике, приподнято над водной поверхностью. Сама композиция будто просится установить ее над фонтаном или в каком-нибудь интерьерном саду. Такая пластическая форма украсит любой дворцовый интерьер, в котором присутствуют вода и зелень. Эта девочка – европейка, в ней нет ничего, что бы подчеркивало ее славянский или арийский тип. Скульптор не старается стилизовать в ней что-то морское или русалочье. Листик как бы покачивается от легкого ветерка, вызывая множество ассоциаций и желание замереть на минуту и, как бы вчитываясь в строки сказки, долго и неотрывно смотреть на эту маленькую фигурку, которая преисполнена мира, доброты и незащищённости, от которой веет ностальгией детства.

Близость «Дюймовочки» к ряду Терпсихоры усиливается благодаря тому, что она изображена на слегка изгибающейся подставке, несущей движение, в которой заключается нечто хореографическое, придающее облику особенную пластичность, что усиливает выразительность и сказочность всей композиции в целом.

Дмитриева является явственной почитательницей красоты женского тела. Она не просто любит им, она подчеркивает его силу, красоту, гармонию всех частей, которые составляют фигуру женщины в полном цвету. Женские образы запечатлены в разнообразном состоянии: то в задумчивости, погруженные в таинственную грёзу, в которой нет ничего сексуального, подчеркнуто-эротического, то эмоционально-напряжённые, динамичные – все они воспевают гармонию женского тела с мотивами античности в современной трактовке.

Искусство античности подспудно сопровождает все творчество Тамары Дмитриевой и является незыблемым стержнем, связующим прошлое и настоящее, квинтэссенцией следования лучшим пластическим образцам ваятелей древней Греции и древнего Рима. Поэтому в этих произведениях мы находим эстетическое чувство удовлетворённости и радость созерцания

высоко-художественной пластики. Произведения Тамары Дмитриевой не оставляют равнодушными, волнуют воображение и завораживают пластикой божественного женского тела.

Кшесинская была дочерью актера императорского театра, и конечно, обладала очень тонким эстетическим чутьем. Кшесинская еще с детства дружила с Ники, который впоследствии стал императором Николаем II, и надо сказать, что она по-настоящему его любила, но потом связала свою жизнь с Великим князем, от которого имела сына, имевшего фамилию Романова. От главы императорского дома в эмиграции она получила титул «светлейшей княгини Юрьевской», потому что ее предки шли оттуда.

Это фигура историческая и высокохудожественная, она прожила долгую жизнь. Кшесинская пленяла своим искусством искусственных петербургских и парижских балетоманов. И вот этот момент изящества в сочетании с артистизмом и высокосветскостью, которыми она обладала в полной мере, Тамара Дмитриева сфокусировала в гемме, в которой в полной мере проявилось умение скульптора направить своё мастерство для выявления самых утонченных, ювелирных деталей, характеризующих образ блистательной танцовщицы, каковой и была Матильда Кшесинская

На выставке, посвященной петербургскому балету, Дмитриевой был представлен один миниатюрный экспонат – гемма с изображением балерины Императорского театра Матильды Кшесинской – знаменитой танцовщицы, жизнь которой может быть сравнима только с романом, романом из жизни высших слоев российского общества. Ни для кого не секрет, что Матильда Кшесинская была первой любовью наследника престола Николая Александровича, будущего Николая II, который сохранил к ней свои чувства, и даже будучи императором, проезжая мимо ее дачи на конной прогулке, всегда отдавал честь, зная, что она сидит в беседке, наблюдая за дорогой в надежде его увидеть.

Советское балетоведение обходило творчество Кшесинской, стараясь снизить впечатление от ее истинного таланта, классифицируя ее танец как чистый техницизм, успех как проявление организованного поклонения со стороны царской семьи и двора, ибо она действительно привлекала и умом, и изяществом, и неслучайно ее дворец, а ныне музей политической истории, отличался большим вкусом и являлся образцом петербургского модерна благодаря ее тонкому эстетическому чутью.

Характерные для Кшесинской сочетания изящества, артистизма и высокой светскости Тамара Дмитриева воплотила в утонченном рельефе геммы, характеризующей образ блистательной танцовщицы, каковой и была Матильда Кшесинская.

Цикл «Петербургская Терпсихора» пронизан античным духом, хотя там присутствуют и моменты восточного эпоса, ощущением петербургского балета, потому что петербургский балет охватывал огромный круг явлений. Такие балеты, как «Лебединое озеро», «Корсар», «Дочь фараона», отражающие культуру многих народов, прошли через подмостки Мариинского театра, где блистала М.Кшесинская – выдающаяся выпускница театрального училища,

проявившая свой гений танцовщицы, а также прославленные во всем мире – Павлова, Карсавина, Уланова, Плисецкая и многие другие. Мысленно возвращаясь к образам петербургской Авроры, петербургской Терпсихоры, мы всегда задумываемся о том, в чем же их загадочная особенность и в чем кроется секрет их совершенств.

Тамара Дмитриева исполнила барельеф, а точнее сказать горельеф, Галины Мезенцевой, изображённой в характерной позе танцовщицы с поднятой правой рукой. Мезенцева специально позировала как модель, демонстрируя своё любимое па. Тамара Дмитриевой удалось передать сочетание грации, четкости и пластичной силы движения балерины, которая выделялась среди своих знаменитых современниц. В этом слиянии особенности творческого почерка замечательной, выдающейся танцовщицы и скульптора Тамары Дмитриевой запечатлены исторические моменты хореографического и пластического искусства, которым суждено стать культурной историей Петербурга и всей России, независимо от званий, наград и регалий.

В «Петербургской Терпсихоре» есть скульптура девочки, которую Дмитриева назвала «Девочка в облаках». Композиция выражает эмоциональное состояние, свойственное всем молодым людям, особенно девочкам, молодым девушкам, которым кажется, что жизнь представляет собой взлет в заоблачные дали, где все прекрасно. Это радостный полет души. Не случайно в руках у девочки вьющаяся лента, которая знаменует полет молодой мечтательницы в облаках, летящей навстречу волнующему счастью. Сложная пластически задача решена скульптором чётким композиционным решением. Лента, которая развевается в виде очертания облака, придает фигуре определённую законченность. Девочка одной ногой слегка касается облачного пространства, и кажется, что она вот-вот оттолкнется и взлетит. Эта работа скульптора – одно из точных образных воплощений полетности танца, столь свойственной петербургской хореографической школе, о чём писал Пушкин: «Узрю ли русской Терпсихоры души исполненный полет». Это именно тот полет, который скульптор передала в гармонии и в движениях тела молодой девочки. Стихия ощущения восторга передана пластической формой прекрасного женского тела, созданного Всевышним творцом.

К сюите «Петербургская Терпсихора» примыкают работы, подсказанные античностью, в которых использован прием изображения женского тела, как бы вынутого из раскопок, найденного среди античных развалин и поэтому лишенных головы, рук, ног. Само тело здесь трактовано с особым почитанием, любовью и восхищением перед подобным созданием Всевышнего. Одна из работ – это фигура женщины от шеи до колен. Самое главное для скульптора – следуя традициям, не повторяться. Скульптор делает именно изваяние женской фигуры, на которую наброшен, частично её прикрывая, какой-то обрывок ткани или какая-то деталь одежды античного времени. Может быть, это тот момент, когда женщина, простерев руки, по колено погруженная в пепел, застыла перед ужасом извержения вулкана. Самое главное, что здесь есть мгновение остановки, в которой еще жив трепет тела, которое еще сохранило свою победительную красоту. Явственно просматривается безупречное владение

пластикой, пропитанной античностью и в то же время, по сущности своей, современное отражение гармонической телесной красоты. Над изображением женского торса скульптор работает в течение многих лет. Мастер берёт один и тот же сюжет, передавая живую телесность, полноту пластичности, в которой есть и мастерство, и знание анатомии, пластики Древнего мира, греческого и римского, и в то же время, индивидуальное мастерство исполнения. Такие работы заставляют невольно говорить, как прекрасна женщина в своей откровенной наготы.

В творчестве Тамары Дмитриевой сложился своего рода лейтмотив, органической частью которого служит изображение аллегорических женских фигур, отлитых в бронзе. Небольшие по размеру, около 60-90 см. каждая, они проработаны с ювелирным изяществом и одновременно в них явственно выражено монументальное начало. Совершенно очевидно, что Тамара Дмитриева в своем творчестве, не повторяя первоисточников, исходит из античной пластики, сохраняя и продолжая великую традицию, рожденную эллинистическим искусством. Фигура «Авроры», 2000-го года, как бы запечатлела первый шаг молодой богини, которая выходит из-за горизонта, осеняя своей красотой наступающий день жизни. Эта скульптура вызывает множество ассоциаций со стихами великих поэтов, посвятивших воодушевленные строки златоперстной богине. Вместе с тем, во всем облике модели отсутствует стилизация под античность. Это вечная тема юности на пороге расцвета, решенная художником в преддверие нового тысячелетия. В ней воплощена надежда человечества на то, что, несмотря на разгул бесчувственности фривольного поп-арта, в худшем смысле этого слова, удастся сохранить не только веру, но и самую сущность высокой человеческой красоты. В Авроре, как и в других работах того же цикла, мастерство скульптора проявляется в умении сохранить в материале духовный трепет, излучение внутренних вибраций сердца. Все это достигается нюансировкой движений рук, пальцев, легкой поступи, выражением лица. Можно сказать, что все фигуры цикла воспевают божественное начало женщины, являются своего рода стихотворениями в бронзе.



САВЕЛИЙ ЛАПИЦКИЙ (Судьба и творчество петербургского художника-графика)

Самое отрадное, что, общаясь с произведениями Савелия Лапицкого, о нем можно говорить в сегодняшнем времени. Очерк – не послесловие к мемориальной дате, а взгляд на тяжкий и плодотворный путь художника, которого ждут новые горизонты.

Он устоял, несмотря на многолетние жестокие испытания, которые дробили и ломали тысячи жизней, несмотря на идеологический и материальный прессинг, который расплющил или развратил сотни талантов. Савелий Лапицкий духовно раскрепощен, бодр, неутомим, энергичен и творчески активен. Сегодня художник – известный плакатист и график Петербурга.

Начиная с 1959 года, его плакаты, пейзажные зарисовки, портреты, товарные знаки и другие произведения, исполненные гуашью, акварелью, тушью, карандашом были представлены почти на семидесяти российских и зарубежных выставках, а также на четырех персональных. О работах Лапицкого многократно позитивно упоминалось в обзорах экспозиций и специальных изданиях. Некоторые из них репродуцировались в журналах, газетах, книгах. Кульминацией популярности художника стала обширная выставка 1989 года в Музее истории Петербурга "Я пережил архипелаг ГУДАГ".

Она получила повсеместный одобрителный и эмоциональный резонанс в прессе, на телевидении, у тысяч зрителей и профессионалов. Большую статью журналиста Сергея Шевчука, в день открытия выставки, поместила на первой странице газета "Вечерний Ленинград", сопроводив выразительными иллюстрациями. Случай небывалый. В этот день имя Савелия Лапицкого было перед глазами и на устах, как говорится, всего Петербурга.

К этой выставке Савелий Лапицкий поднимался, обдирая, в прямом смысле слова, и сердце, и руки. Он на себе до глубины познал суть бытия общества, на железном занавесе которого красовались грубо позолоченные буквы: "Социализм". Об этом пишет сам Лапицкий: "Социализм я видел и с обратного фасада, и в виде легенды, страдал от социализма, и сам же его окрашивал и ощущал его своими боками".

Он родился в Ленинграде 29 июля 1924 года. Отец художника Яков Лапицкий (1880–1956 годы) родился в глубине Вятской губернии. 17 октября 1906 года в Перми он был арестован на нелегальном собрании и приговорен к заключению, которое отбывал в общей сложности четыре года пять месяцев. С 1911 года работал в петербургских аптеках. С июля 1914 года до октября 1916 года Лапицкий-отец был вольноопределяющимся и находился в прифронтовом госпитале; затем военным фельдшером в Петроградском гарнизоне до марта 1918 года. Он был награжден георгиевской медалью и кортиком. Он остался верен своей профессии и после установления Советской власти.

В 1913 году Яков Лапицкий связал свою судьбу с Цецелией Файн (1891–

1979 годы). Она работала ретушером у знаменитого по всей России фотографа-художника М.Л.Наппельбаума. От матери Савелий унаследовал художественные наклонности.

Интеллигентная домашняя среда подтолкнула и Савелия к пробе сил в рисовании, к сочинениям литературного плана.

В 1938 году он стал победителем городского конкурса. В журнале "Костер" и газете "Ленинские искры" были опубликованы два его рассказа. Одновременно он много рисовал.

Летом 1942 года ослабленного дистрофией юношу перевезли через Ладожское озеро. Едва восстановив силы, он поступил в казанскую военно-воздушную школу-десятилетку. В 1943 году его зачислили в школу авиационных механиков в городе Миасс. Оттуда направили в город Житомир в 637-ой штурмовой авиационный полк, где он служил до 1948 года. Летом 1947 года сержант Лапицкий стал студентом-заочником отделения журналистики Ленинградского университета.

5 декабря 1947 года в большой ежедневной газете Прикарпатского военного округа был опубликован его поэтический рассказ "Карпатская легенда". Публикация открыла ему двери редакции газеты "Крылья родины", где он стал штатным корреспондентом. За неполный год Лапицкий опубликовал в четырех военных газетах разных уровней шестнадцать корреспонденций и очерков. Но в конце 1948 года его арестовали во Львове, обвинили в антисоветской пропаганде и 17 мая 1949 года приговорили к лишению свободы на 10 лет, поражению в правах на 5 лет и лишению боевых наград. До этого было полгода одиночки. Одиннадцать дней голодовки-протеста. Попытка благородных офицеров добиться оправдания. После приговора начались мытарства Савелия Лапицкого по кругам ада, именуемого ГУЛАГ, населенного многочисленным племенем "зеков": 13 этапов, 4 тюрьмы, пять лет лагерей за Полярным кругом. Здесь под номером 503 строили безумную "сталинскую дорогу в никуда" – Салехард-Игарка. (В 1991 году ее решили продать как лом). Он копал землю, разгружал вагоны с песком – один на двоих, валил лес, распиливал бревна. Но духовность помогла выжить в условиях, которые были сознательно и продуманно устроены для уничтожения души и тела.

В лагерях рисовал портреты заключенных. Сходство нравилось оригиналам, и они отправляли их в письмах. Но цензор именно поэтому запретил Лапицкому рисовать.

Смерть Сталина закрыла стройку. По Енисею Лапицкого в числе других зеков на барже доставили в Красноярск. На перераспределении ему повезло – взяли в тюрьму под вывеской конструкторского бюро 16 – по изысканию золота в Сибири. Здесь продолжил рисовать портреты. Последние три года были самыми тяжелыми. Но искусство поддерживало и спасало. В 1956 году сестра художника, лауреата государственной премии Б.Ряузова, тайно вынесла из тюрьмы несколько рисунков и он повесил их в городском выставочном зале. Благодаря этому власти обратили внимание на несуразность положения, когда фронтовик и, несомненно одаренный художник, по сомнительному обвинению

остается заключенным. Вскоре выездной суд освободил Савелия Лапицкого. Но прошло еще почти три года (работал художником-оформителем в Сланцах, прописка в Луге, нелегальное проживание в Ленинграде на квартире родителей), прежде чем в мае 1969 года зек подучил возможность легально жить и работать по призванию в родном городе.

Однако дорога профессиональной деятельности на каждом шагу была сопряжена с преодолением темных сил, олицетворенных различными партийными органами и комитетами, комиссиями, инструкторами райкомов и горкомов и бездарными интриганами. Над художником постоянно нависала тень лагерного прошлого, порой ему угрожали, снимали с экспозиции, браковали ранее принятые работы.

Но тридцать лет упорного труда не прошли даром. Окончив рисовальные курсы при институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Репина, Лапицкий весь погрузился в творчество.

Природное дарование, острый глаз, темперамент, умение чувствовать суть явления, помноженные на удивительную работоспособность, помогли ему подняться от шрифтовика-оформителя до уровня подлинного мастера-графика.

В 1973 году состоялась первая персональная выставка Лапицкого.

Особенностью творческого мышления Лапицкого являются циклы – связанные тематически и образно работы. Им выполнено девять серий плакатов (187 листов). Каждая из них включает от 5 до 61 оригинала. Самая крупная серия посвящена ГУЛАГУ. Лапицкий, используя форму и язык плаката, создал целостное монументальное произведение. В нем сочетаются гротеск и патетика, подчеркнутая экспрессивность и проповеднический экстаз. Художник возвеличивает подвижнические страдания заключенных и безжалостно низвергает кумиров тоталитаризма, среди которых выделена зловещая фигура и лицо Сталина. В нем воплощена дьявольская суть большевизма, пожравшая сорок миллионов жизней.

К примечательным работам в плакатной форме, выполненным в последние годы, относится "еврейский цикл" и серия, посвященная академику Андрею Сахарову.

В списке творческих работ Лапицкого более 187 плакатов, 180 рисунков карандашом, включая цветные, 60 рисунков, сделанных пером и тушью, монотипии. Ему принадлежат оформления рекламных проспектов и каталогов предприятий и учебных заведений, комплекты прикладной графики для ресторанов. 16 работ Савелия Лапицкого приобретены музеями и среди них – Музей истории Санкт-Петербурга, истории артиллерии и инженерных войск. В активе художника создание двух выставок и участие в оформлении около 30. В 1998 году ему присвоено звание "Заслуженный художник России". Организовано 10 персональных выставок. Работы Лапицкого включены в государственный музейный фонд.

Талант художника Савелия Лапицкого созрел в мучительных коллизиях эпохи. Ему выпал жребий разделить самую тяжкую судьбу миллионов сынов и дочерей страдающей России и ниспослано – одному из немногих – поведать языком зримых образов о том, что рассказано в произведениях Александра

Солженицына и Варлама Шаламова.

Мечты художника – создать вблизи зданий Организации Объединенных наций небольшой павильон с мозаиками на основе цикла архипелаг ГУЛАГ, как напоминание человечеству о муках сыновей и дочерей России, как символ покаяния и предостережения.



СИЛА АКВАРЕЛИ

Акварель – один из божественных инструментов человечества, позволяющий выражать состояние души колоритом, филигранностью и утончённостью исполнения, глубиной и трепетностью цвета, насыщенностью и прозрачностью оттенков. Лёгкие, как бы воздушные, цветовые мазки, кажущаяся полупрозрачность композиции – такой эффект достигается при использовании техники акварели.

Родиной акварели считается древний Китай, ведь именно там появилась бумага, столь необходимая для создания акварельных шедевров. Там же и появились первые рисунки акварелью. Предшественницей акварельной техники в Европе была роспись по сырой штукатурке (фреска), позволяющая получать сходные эффекты. В XII – XIII веках бумага получила распространение в Европе, прежде всего в Испании и Италии. В Европе рисованию акварелью очень долгое время не уделяли должного внимания, и лишь на рубеже XVIII – XIX веков акварель заняла полагающееся ей место в истории мировой живописи. Именно в этот период усилиями сперва Пола Сэндби, затем Томаса Гёртина, и наконец, Джозефа Тёрнера акварель превратилась в едва ли не важнейший вид английской живописи; в 1804 году было основано Общество акварелистов (англ. Society of Painters in Water Colours).

Развитие русской акварели в XIX веке связано с именами Ивана Раулова, Людвига Премацци, Платона Бориспольца, братьев Чернецовых. В 1839 году группой русских художников был изготовлен альбом акварельных рисунков, преподнесённых императору Александру II во время посещения Рима.

Родиной русской акварели по праву считается Петербург. Именно здесь, на невских берегах, среди многочисленных рек и каналов, близости Ладожского озера и морского побережья Балтийского моря, в сплетении воды и суши, словно акварельных красок и бумаги, зародилось русское искусство акварели. Белые ночи, туманные миражи, водная гладь, низкие гроззовые тучи, лёгкое облачное небо, тревожные алые закаты, волнующие рассветы – всё в Северной Пальмире со сказочной разнообразной архитектурой просится на лист бумаги и на полотно.

В 1880 году в Петербурге по инициативе Э.С.Вилье де Лиль-Адана, преподавателя Рисовальной школы Общества поощрения художников, возник Кружок русских акварелистов для организации акварельных выставок, который в 1887 году получил официальный статус Общества русских акварелистов со своим Уставом. Действительными членами Общества могли стать художники, живущие в России и достойно заявившие о себе своими работами, преимущественно на выставках Общества, в качестве экспонентов. Первым

главой Общества был академик, блестящий акварелист Альб.Н.Бенуа (1832 – 1936).

Выставки Общества устраивались ежегодно, в основном, в залах Общества поощрения художников и Академии художеств. Параллельно в разные годы организовывались выставки в Риге, Гельсингфорсе, Мюнхене, Риме. На выставках преобладали работы традиционного академического направления. Позже появилось разнообразие художественных стилей, включая «русский стиль» и модерн.

С начала 1892 года Общество начало проводить в Академии Художеств еженедельные «Акварельные пятницы», которые постепенно трансформировались в популярные литературно-художественные и музыкальные вечера. «Пятницы» посещали члены царствующей династии. В марте 1907 года оно получило официальный статус «Императорского». Революционные преобразования России нанесли непоправимый урон деятельности Императорского Общества русских акварелистов и после последней 38-й выставки, прошедшей в 1918 году, Общество прекратило свою деятельность.

Притягательная сила акварели не могла оставить равнодушными талантливых художников и в Стране Советов. Мастерство акварели в этот период ушло в «тихую заводь», стало камерным, порой вспомогательным инструментом для архитектурно-строительных проектов и для обучения студентов художественных училищ разных рангов. Но всё же в 60 – 80-е годы в СССР появилось поколение акварелистов, которые сделали очень многое для того, чтобы не только вывести акварельную живопись из круга обычной для неё камерности, но и узаконить как самостоятельную форму художественного творчества, обеспечить её расцвет.

Достойное место среди таких мастеров занял курганский художник Герман Алексеевич Травников, который родился 15 декабря 1937 года в селе Мехонском Каргапольского района Челябинской области. 10 декабря 2007 года Травникову присвоено звание Народного Художника РФ. Именно Травникова Союз художников СССР приглашал к участию в различных союзных мероприятиях, поддерживая многие идеи художника, в том числе и идею о создании в Кургане музея акварели. Благодаря любви Германа Алексеевича Травникова к путешествиям, он, как член Правления Союза художников СССР, способствовал организации творческих групп акварелистов, их поездкам в различные регионы страны, утверждая, что творческий процесс художника сугубо индивидуален и для его развития необходимо широкое общение, эмоциональное насыщение и профессиональная среда. В творческих поездках художники пребывали в течение 40 дней. Травникову много раз приходилось возглавлять группы самому. Где только ни побывали художники-акварелисты, собирая натуральный материал: Дальний Восток, Каспий, Сахалин, Карелия, Северная Пальмира, Латвия, Казахстан, Узбекистан, Грузия, Киев, Туркмения, Армения, Байкал, Крым, Тува, Донбасс, Красноярск, Краснодар, Урал, Камчатка, Северная Осетия, Кама, а также Польша, Болгария и другие

незабываемые места. Творчество Германа Травникова обширно. Работая на высоком профессиональном уровне в любой технике, Травников достиг высоких творческих достижений в работе с акварелью.

У художников, как и у музыкантов всего мира, существует единый язык, понятный без переводов и объяснений – это художественные полотна, скульптурная пластика и музыкальные произведения, – всё то, что проникает через глаза и уши в человеческую душу, волнуя и вызывая ответный импульс и вдохновение. Так, можно сказать, что благодаря латиноамериканскому искусству и созданию в 1967 году Музея Мексиканской акварели, ставшего международным центром объединения художников-акварелистов, в Петербурге зародилась мысль о создании Общества русских акварелистов.

Повороты в истории, как мы знаем, не происходят без участия личности как таковой. Петербургская художница Нина Дьякова, как и Герман Травников, наделена страстью к путешествиям. Её художественному восприятию, эмоциональности и темпераменту соответствовала именно Мексика, в которую её необъяснимо тянуло. С 1995 года она стала ежегодно выезжать в свои творческие путешествия, работая в Мексике с упоением по пол-года. Там она утвердилась в своём творчестве, обрела авторитет и признание как русская акварелистка и была принята в члены Мексиканского акварельного общества. Благодаря проложенному Дьяковой «творческому мостику», с 1997 года в мексиканских выставках стали участвовать и другие петербургские мастера. Творческое общение началось с выставки акварелей из Санкт-Петербурга. По обоюдной инициативе мексиканской и петербургской сторон в Национальном музее мексиканской акварели в городе Мехико была проведена выставка 64 акварелей 42 петербургских художников. Успех выставки дал решительный толчок к объединению петербургских акварелистов.

Идея возрождения Общества акварелистов, продолжающего традиции Императорского общества русских акварелистов, была предложена художницей Ниной Дьяковой и искусствоведом Абрамом Раскиным одновременно. После совместной разработки и регистрации учредительных документов в 1998 году Петербургское общество акварелистов получило окончательное организационное и юридическое оформление. Первым председателем Петербургского общества акварелистов была по праву избрана художница Нина Дьякова.

В ряды Общества вошли известные петербургские художники, члены Союза художников и Союза архитекторов РФ, такие как академик В.А.Ветрогонский, В.С.Траугот, В.Д.Старов, народный художник России В.А.Леднев, заслуженные художники России А.Ю.Талащук, А.Н.Блиок, Юрий и Ирина Грецкие, В.А.Анопова, мастера акварели Н.В.Дьякова, Н.С.Рахманина, В.В.Прошкин, В.Емельянов, Ю.Д.Шевчик, К.С.Кузема, О.Ю.Яхнин, В.А.Татаренко, Л.В.Пакулина и многие другие. Классиками современной акварельной живописи по праву считаются ныне покойные Гавриил Малыш и заслуженный художник России Виталий Тюленев. Работы петербургских художников отмечены высокой художественной культурой,

профессионализмом, разнообразием стилистических приёмов и широтой избранных тем.

Благодаря активной деятельности членов Правления Санкт-Петербургского Общества акварелистов, в том числе его нынешнего Председателя, художника Юрия Шевчика, Общество развивалось, пополняясь новыми членами. Организовывались многочисленные выставки, члены Общества принимали участие в международных биеннале акварели в Мексике, Италии, Белоруссии. Все выставки Общества акварелистов сопровождались подробными художественными каталогами, в которых помещались статьи искусствоведов А.Г.Раскина, Л.А.Малашевской и культуролога Н.И.Озеровой, освещающих развитие искусства акварели в Северной столице России.

23 ноября 2001 года был учреждён международный день акварели, который ныне традиционно отмечается и в Петербурге.

2007 год отмечен знаменательными юбилеями: 120-летием со дня основания Общества русских акварелистов; 100-летием с момента утверждения его как Императорского Общества русских акварелистов; 10-летием с момента воссоздания Императорского Общества русских акварелистов и учреждения Санкт-Петербургской общественной организации «Общества акварелистов».

Юбилейная выставка «IV МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ АРТ-МОСТ-АКВАРЕЛЬ 2007», организованная Обществом акварелистов в залах петербургского Союза художников (с 14 декабря 2007 года по 8 января 2008 года) – яркое доказательство того, что искусство русской акварели сохраняет верность традициям и в то же время совершенствуется, претерпевая определённые закономерные изменения, устремляясь к поиску новых сюжетов, неожиданных форм, рождая новые стили и неожиданные цветовые эффекты, поражая удивительными композициями и современными решениями выбранных тем.

В честь 10-летнего юбилея Общество выпустило юбилейную медаль, на одной стороне которой изображён барельеф Альберта Н.Бенуа с круговой надписью: «Императорское Общество Русских Акварелистов. Санкт-Петербург, 1907. Основано в 1887 году.» С подписью: «Альберт Н.Бенуа». На другой стороне медали: барельеф символа СПбОО «Общество акварелистов» – кораблик с парусом, стилизованным в виде палитры, под которым расположена надпись: «Возрождено в 1997 году». По кругу надпись: «1887-1907 1997-2007 Общество акварелистов Санкт-Петербурга». Юбилейная медаль создана петербургским скульптором Алексеем Андреевичем Архиповым и изготовлена из бронзы на производственном ООО «Горизонт».

Выставка имела большой успех. День открытия стал праздником акварели для тех, кто выставлялся и для тех, кто пришёл на выставку. По решению Правления Общества был выпущен юбилейный каталог выставки, с размещёнными в нём обзорными статьями Заслуженного деятеля искусств РФ, Почётного вице-председателя Общества акварелистов Абрама Григорьевича Раскина и проект-директора Общества акварелистов Наталии Озеровой. Авторами-составителями юбилейного каталога являются Н.И.Озерова, Ю.Д.Шевчик. Благодаря привлечённым спонсорам, отмеченным в каталоге,

были изданы художественные каталоги, юбилейные медали, плакаты, календари, получены акварельные краски, кисти, бумага для акварели и графики. Всем художникам, участвующим в выставке, вручались каталоги, медали, календари, плакаты и краски. Спонсором «Кондитерское производство Татьяны Николаевны» был приготовлен огромный торт, в центре которого был отлит из белого и тёмного шоколада символ Общества акварелистов – кораблик с парусом.

В экспозицию представленных на выставке произведений, охватывающих направления от реализма до авангарда, включена ретроспектива работ: Альберта Бенуа «Полярное сияние. Лапландская экспедиция. Полуостров Рыбачий»; Великой княгини Ольги Александровны «Рождество Христово у Великой Княгини Ольги Александровны»; Василия Дьякова «Разрушенный храм. Спас-Нередицы»; Ники Калитаевой «Кот Томас»; Николая Лансере «Фонтанка»; Гавриила Малыша «Осень». Прекрасные мастера акварели словно задали определяющий тон своими удивительными работами, являющимися образцом петербургской школы акварели.

Традиции сложившейся петербургской школы живут во всех представленных на выставках работах, несмотря на видимые изменения живописного стиля, техники исполнения, цветового решения и композиционных находок. Ощущение какого-то яркого, красочного, жизнеутверждающего калейдоскопа от представленных картин не покидало меня во время посещения выставки. Абсолютно все картины написаны в мажорной тональности. Акварель притягивала взгляды чистотой и силой цвета, сочностью и прозрачностью оттенков, нежностью и неповторимой для акварели размытостью и мягкостью цветовых переходов. Глазами художников-акварелистов открылся бескрайний мир, в котором мы живём, зачастую не замечая, как он прекрасен и разнообразен.

Что бы мы ни увидели на картинах – городские пейзажи, природу, образы современников, натюрморты, животных, цветы, архитектуру строений, дачные посёлки, море, равнины или горы – всё пронизано чувством и настроением художников, не оставляя зрителей равнодушными. Если взять в руки изданный каталог, то по дизайну обложки, выполненной художником Юрием Шевчиком, можно представить мажорную цветовую гамму выставленных произведений. Работы художников или их фрагменты расположены как бы плотной мозаикой на обложке каталога, что даёт возможность воспринимать их как единое полотно, производя эффект красочного народного «лоскутного одеяла». И в этом единении присутствует определённая органика художественного восприятия окружающего мира на высоком положительном эмоциональном настрое. Представленные на выставке работы акварелистов отличаются неповторимостью, индивидуальным почерком, собственным мироощущением, и конечно, узнаваемой петербургской школой искусства акварели.

Отрадно отметить, что впервые Санкт-Петербургское Общество акварелистов на своей выставке в залах Санкт-Петербургского Союза художников проводило мастер-класс с учениками Санкт-Петербургского

государственного академического художественного лицея имени Б.В.Иогансона, организованный Председателем Общества акварелистов Ю.Д.Шевчиком и Директором СПГАХЛ им. Б.В.Иогансона, действительным членом Российской Академии Художеств, Заслуженным художником России Л.Н.Кирилловой. В мастер–классе участвовали ученики седьмого живописного класса и девятого архитектурного класса Лицея. Вместе с учениками работали художники, чьи работы были выставлены в залах. Учащиеся архитектурного класса с большим увлечением писали интерьеры старинных выставочных залов, огромные дубовые двери, деревянные резные лестницы, декоративные элементы интерьера, а также вместе с художниками писали портреты своих сверстников, позировавших в зале. Ученики живописного класса писали акварелью постановочные и произвольные натюрморты, декоративных кукол, представленных на выставке, и делали первые шаги под руководством художников Общества по написанию портретов с натуры. На мастер–классе царила доброжелательная творческая атмосфера и полное взаимопонимание мастера и ученика. Лёгкое волнение и гордость от соприкосновения с настоящими мастерами охватывало учеников Лицея, что не могло не оставить яркий след в детских душах. Всем участникам мастер–класса, – и лицеистам, и художникам, благодаря спонсорам, были вручены профессиональные кисти и краски, календари и плакаты. А также в дружеской обстановке был съеден огромный спонсорский торт.

Следует отметить, что СПГАХЛ им. Б.В.Иогансона является как бы опорным учебным заведением для Санкт-Петербургской Академии художеств и подготовительной ступенькой для способных детей, проходящих именно академическую школу. Естественно, что программа обучения Лицея должна отражать факультативные направления Академии художеств. В Лицее имеются классы живописи, скульптуры и архитектуры, но отсутствует класс графики. Графика – это особый вид искусства, требующий углублённого изучения и технической подготовки и в Академии художеств он существует как отдельное направление. Насколько мне известно из общения с учащимися Лицея, немало количество детей хотели бы связать свою творческую судьбу с искусством графики, которая базируется на академической основе, видоизменяясь в современных условиях и расширяя свои технические возможности, чем делается ещё более привлекательной для художественного самовыражения личности. Может быть всё же следует создать класс графики в Лицее с разработкой соответствующей академической программы, что даст детям дополнительные возможности в выборе творческого пути.

Возвращаясь к искусству акварели, хотелось бы отметить, что этот вид искусства со временем вырастает в совершенно самостоятельное полновесное направление, предоставляющее все возможные художественные инструментариумы для создания значительных произведений искусства и мировых шедевров. Однако, ни в одном учебном заведении нет такого самостоятельного направления, готовящего именно мастеров акварели. Акварель используется, в основном, только в учебном процессе, предваряя

освоение основ живописи маслом, оформление чертежей и макетов в архитектуре, эскизов в скульптуре, декоративности в графике и т.д. Думаю, наступил именно такой период, когда искусство акварели должно занять достойное место в учебных художественных заведениях для подготовки художников-акварелистов. Акварель даёт неограниченные возможности для совершенствования техники живописи и создания новых изобразительных технологий. Об этом говорят произведения художников-акварелистов разных лет и эпох. Акварель требует точного глаза, высокой технической подготовки, быстроты, профессионального опыта и мастерства. Ведь исправить акварельную работу, особенно написанную по-мокрому, практически невозможно. Живопись маслом можно писать и исправлять годами, и этому есть множество исторических примеров.

Подтверждением того, каких высот достигало мастерство русских акварелистов, может быть выставка «Собрание княгини М.К.Тенишевой», посвящённая 110-летию Русского музея, открывшаяся в залах корпуса Бенуа 23 апреля 2008 года. В 1898 году княгиня Мария Клавдиевна Тенишева принесла в дар Русскому музею императора Александра III коллекцию русского рисунка и акварели. Петербургские художники-акварелисты видели в её лице щедрого мецената, систематически приобретающего их произведения. В настоящее время тенишевская коллекция насчитывает 521 единицу хранения в фонде рисунка и акварели и 13 – в фонде живописи (это пастели, темперы, гуаши Н.К.Рериха, И.И.Левитана, В.А.Серова, Л.С.Бакста и М.В.Якунчиковой). Тенишева называла коллекцию акварельной и определяла цель своего собирательства именно как воссоздание на образцах истории акварельного искусства. Произведения первой половины XIX века представлены достойными образцами творчества крупнейших мастеров – И.Е.Репина, О.А.Кипренского, К.П.Брюллова, А.Е.Егорова, Ф.А.Бруни, А.Г.Венецианова, М.Н.Воробьёва, П.А.Федотова. Жемчужиной музейного собрания стала большая акварель И.И.Левитана «Осень. Туман», в которой художнику удалось через состояние природы передать тончайшие оттенки человеческого чувства.

На основе только тенишевского собрания можно сформировать прекрасную выставку, посвящённую Обществу русских акварелистов, где соединятся мастерство Альб.Н.Бенуа и Л.О.Премацци с эффектностью А.П.Соколова и Р.А.Берггольца, салонными тенденциями В.А.Боброва, А.А.Писемского и А.А.Редковского, добротной техникой С.Ф.Александровского, И.А.Космакова и К.Я.Крыжицкого, искренностью Н.В.Досекина и достоверной детальностью А.К.Беггрова.

К периоду нового расцвета графического искусства относятся художники М.А.Врубель, В.А.Серов, К.А.Коровин, Е.Д.Поленов, Е.Е.Лансере, И.Я.Билибин и другие.

Посетив выставку в Русском музее, ещё более утверждаешься во мнении, что искусство акварели требует к себе особого бережного отношения, возможности его неисчерпаемы, о чём говорят потрясающие работы русских мастеров. Есть над чем работать современным мастерам и есть чему учиться у старых мастеров.

Время берёт свои рубежи. Недаром в Москве в 1999 году при поддержке Правительства Москвы и Мэра Ю.М.Лужкова открылась Московская государственная специализированная школа акварели с музейно-выставочным комплексом. Главные задачи школы – развитие классической акварельной живописи, обращение к академической системе обучения, освоение, сохранение и передача будущим поколениям опыта и традиций старых мастеров. Преподавание ведётся по авторской методике Народного художника России, член-корреспондента Российской Академии художеств Сергея Николаевича Андрияка (педагог работает вместе с учениками над одним заданием). Личный пример – самый короткий путь обучения.

К многослойной тональной акварели обращались в своём творчестве многие знаменитые живописцы прошлых веков: от Дюрера, Веронезе, Гейнсборо и Тернера до Брюллова, Иванова, Сурикова и Врубеля. К сожалению, в XX веке эта акварельная техника была почти забыта, и распространение получила акварель в один-два слоя, которая воспринимается скорее как искусство графики, а не живописи.

Известный российский художник С.Н.Андрияка поставил перед собой трудную, но благородную цель – возродить русскую акварель, доказать, что этот вид искусства имеет такие же, а может быть и более широкие возможности, чем масляная живопись.

Что делает человека по-настоящему счастливым? Поистине – свобода в творческом самовыражении восприятия огромного мира, наполненного звуками, красками, запахами, природой и высота духовных помыслов и озарений. В каждом человеке заложен божий дар творчества, но не каждому удаётся раскрыть его в потоке жизненных проблем и суетных событий. Особое счастье и удача, когда судьба предрасполагает к развитию таких способностей, даруя душе человека творческое начало. Душа человеческая – микрокосмос внутри нас. И нет ничего выше и одухотворённее творческого проявления души, приносящего радость созидания и бессмертие.

Влажной кистью акварельной
Пробую цвета –
Небо трону серой пейной,
Охрой жёлтой с умброй жжёной
Облака.

Розовым хинакридоном
Сделаю просвет.
Окись хрома ляжет домом,
В окнах кадмия лимонный
Яркий свет.

Кобальт синий станет тенью
Парков и садов.

В тон оливковым растеньям
Ляжет краплек красный светлый
Комнатных цветов.

Грусть нейтрально-чёрной краской
Полоснёт пейзаж.
Фиолетовой раскраской
Лягут миражи и сказки
В этот вернисаж.

Дни рубиновые где вы?
Льёт ультрамарин
Свет ночной бессонной девы
В город – исполин.



II

Анна Шаманькова

**РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПЕДАГОГОВ
ФАКУЛЬТЕТА ЖИВОПИСИ ИНСТИТУТА ИМ. И.Е.РЕПИНА
(ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX В.)
ИСТОРИЧЕСКИЙ, БЫТОВОЙ, ПОРТРЕТНЫЙ ЖАНРЫ И
НАТЮРМОРТ**

Работы, касающиеся религиозной сферы в целом и рассматривающие библейские сюжеты, в частности, решают проблемы всеобщего, универсального характера и охватывают, как правило, несколько тем. Нередко в них соединяются религиозный и национальный вопросы, воплощается историческое знание. Не случайно в рамках академической системы появляется особый жанр историко-религиозной живописи. Произведения на евангельские сюжеты, с одной стороны, изображают реальные исторические события, с другой же, – они всегда наделены трансцендентным смыслом и являются одновременно воплощением иной реальности, сферы духовности. И в этом заключается своего рода парадокс.

К собственно библейским сюжетам обращается Е.Е.Моисеенко, начиная с середины 70-х годов. Некоторые мотивы появляются в работах А.А.Мыльникова; затем, в 90-х годах, – у живописцев среднего и младшего поколений, – С.Н.Репина, И.Г.Уралова, А.К.Быстрова, В.Л.Боровика, и несколько позже – в работах молодых художников, – А.И.Дендериной, С.А.Овсянникова и др.¹

Наиболее же последовательно, органично, и закономерно из рассматриваемых нами педагогов Института им. И.Е.Репина к евангельским темам приходит в своем творчестве Е.Е.Моисеенко. В 1960-е годы во многих произведениях мастера (не только в пейзажах, но и в исторических, и жанровых сценах) мы видим мотивы, так или иначе касающиеся религиозной сферы. Непосредственно распятое тело он изображает в одном из полотен трагической

серии «Этого забыть нельзя» (1960–1962), – «Gott mit uns (С нами бог)».² Легким акцентом появляется церковь на линии горизонта в холсте «Призыв» (1963), олицетворяя метафору «дороги к храму» и поднимая проблематику выбираемого пути. Светлый собор, наполняя глубоким духовным смыслом, венчает композицию «Сергей Есенин с дедом» (1964), как бы замыкая собой и организуя триаду (триединство).³ Невидимый на первый взгляд, объем церкви присутствует в работе «Черешня» (1969). Более отчетливо обозначен храм в полотне «Речь» (1975). Из темного пятна города проявляется он в картине-воспоминании «Нас водила молодость» (1975).

Мотив отражения (церкви, в частности) появляется в нескольких произведениях Е.Е.Моисеенко. Так, на стекле раскрытой створки «Окна» (1970) легко возникает абрис купола и звонницы, как обращение к проблеме внешнего и внутреннего, иллюзорного и реального. Мираж прошлого, остающегося лишь в душе (сознании), словно противопоставлен бездуховному настоящему и будущему, которое символизирует кран на дальнем плане, возводящий новое высотное здание.⁴

В двух вариантах композиции «Сын» (1968–1969) Е.Е.Моисеенко мы видим жест благословения (старушка-мать осеняет сына, уходящего на войну, крестным знамением) и изображения икон Спаса, Богородицы Умиления, св. Георгия, св. Николая. Причем в окончательном варианте работы художник высветляет пространство интерьера в целом и придает домашнему иконостасу большее значение, располагая его в центре. Спускающееся с божницы белое полотенце, создавая светлый ореол вокруг головы юноши, кажется, наполняет пространство божественным светом и благодатью. Сами лики, словно благословляют любящие сердца и озаряют их крестным знамением.⁵ Несколько позже «образы» предстают в работе «Из детства. Вечер» (1972),⁶ и разрабатываются в нескольких натюрмортах, таких как «Гитары» (1972), «Гитары (Калы)» (1974), «Натюрморт (Мальчик и скрипка)» (1974), «Натюрморт с иконой» (1972 и 1979) и др. Различен выбор предметов и их соотношение. Так, в последнем из названных изображении архангела становится смысловой и масштабной доминантой.

Храм, вероятно, становится неотъемлемой частью сознания Е.Е.Моисеенко. Он появляется в «Автопортрете с женой (в Старой Ладогге)» (1978), и в жанровой сцене «У колодца» (1979), тема которой близка работам-воспоминаниям о детстве. Как отмечалось выше, некоторые из пейзажных этюдов художника вошли в его сюжетные картины. Так, характерные черты древнерусского города (Ростова Великого) мы видим в центре композиции «Память» (1980), и они, возможно, символизируют обращение к истории, преклонение перед великим прошлым России.⁷

В некоторые жанровые произведения 70-х годов мастер включает мотив будто распятого тела. Так, в композиции «Тишина» (1970) изображен лежащий на траве паренек, раскинувший руки. Впервые обращает наше внимание на это Л.В.Мочалов. «Картина – не что иное, как перевернутое распятие! – восклицает исследователь. – Родная земля, распинающая своего сына... Это метафора, но, думается, выражающая существо замысла художника. Собственно каждый

человек в своей жизни идет “путем зерна”. В какой-то степени путем Христа. Ибо оборотная сторона любви – самопожертвование». ⁸ Обнаженную, светлую среди землисто-бронзовых тел, хрупкую юношескую фигурку, словно неловко замершую в воздушном пространстве, мы видим в сцене купания («Август», 1977–1980). Образ распятия вызывает в памяти и лежащий, но как бы не касающийся при этом земли, молодой мужчина, из руки которого выскальзывает книга («Память», 1980). ⁹ Только ли это означает удачно найденную выразительность жеста в композиции?

Некоторые мотивы евангельского сюжета оплакивания мы видим в работе Е.Е.Моисеенко «Победа» (1970–1972): обмякшая фигура солдата, бессильно склоняющегося на колени, ассоциируется одновременно с образами Христа и одного из окружающих его персонажей в сценах «Снятия с креста». Мотив Пьеты, несомненно, прочитывается в произведении 1985 года «Памяти поэта», где как будто сам художник выступает в роли Никиты Козлова, трепетно несущего тело своего барина, – всенародно любимого сына России. В этом полотне («картине-памятнике»), по словам Н.А.Яковлевой, прозвучала «...самая щемящая нота – “родной человек на всю жизнь”». ¹⁰ Здесь «с огромной силой воплотилось личное и гражданственное чувство потери, горечи, близости к поэту. Никита Козлов, бережно держащий на руках хрупкое сломленное тело смертельно раненого поэта, – само воплощение вневременного, внеличного образа – души русского народа, это вторая в творчестве художника Пьета – после его “Победы”. Сомасштабность картин уравнивает и сами потери». ¹¹ Иконография сюжета оплакивания восходит к одному из вариантов изображения новозаветной Троицы, особенно распространенному в европейской живописи (в частности – нидерландской): Бог-отец держит своего возлюбленного, единородного сына, принявшего казнь за грехи человеческие. Придание живописцем автопортретных черт главному персонажу стирает временные границы, делая нас сопричастными изображенному событию, и наталкивая на мысль о роли и возможностях художника как демиурга.

В 1987 г. мастером было создано еще одно глубоко драматичное произведение – «Спартак», в котором присутствуют как мотивы креста, так и распятия. Эта работа стала, как верно замечает Л.В.Мочалов, одним из последних этапов того, что можно назвать «крестным путем» художника. ¹²

Необходимо остановиться также на двух этюдах Е.Е.Моисеенко 1987 г., в которых продолжает свое развитие тема материнства. К ней мастер обращался на протяжении всего творческого пути, – она варьируется в таких сюжетах, как купание, кормление грудью и др. В эскизах же «Мать» и «Две фигуры» (оба 1987), вновь прочитывается мотив Пьеты, – положение фигурки младенца на коленях матери напоминает позу безжизненного тела Христа в сцене оплакивания. На это указывает и поворот слегка наклоненной головы женщины, и свесившаяся ручка ребенка, его закрытые глаза.

Как было сказано выше, на персональной выставке Е.Е.Моисеенко, состоявшейся в 1982 г. в Государственном Русском музее, были впервые представлены работы на библейскую тематику («Голгофа. Распятие»,

«Голгофа. Снятие с креста», – обе 1976 г., и «Голгофа. Мария», 1981 г.). Тогда их названия сопровождалось «разъяснением», – «По роману М.Булгакова “Мастер и Маргарита”». Небольшого формата и во многом эскизного характера произведения явились прообразами дальнейших больших полотен «Перед распятием» и «Голгофа», созданных в 1987–1988 годах. На них мы остановимся отдельно.

Насколько различными, на первый взгляд, выглядят эти два, рассматриваемые нами, произведения? Динамизм одного, достигнутый фрагментарностью композиции, экспрессией жестов персонажей, изломов их тел, и, – внешнее спокойствие (при внутреннем напряжении) второй работы. Нервные удары кисти, точные подвижные мазки (штрихи) едва намечают рисунок композиции «Перед распятием» и весомо, материально лепят (организуют) форму в холсте «Голгофа».

Работа «Перед распятием» в каталоге к выставке значится, как незавершенная, но, кажется, она не требует дальнейшей доработки. Низкая круглящаяся линия горизонта, мягко и плавно очерчивая холмы Голгофы, организует сферическое пространство и выстраивает несколько планов. При этом все объекты расположены, словно на плоскости, фронтально и строго вертикально. Светлый колорит словно растворяет в себе изображенную сцену. Учитывая принцип теплостыдности, мастер великолепно организует сложные цветовые отношения, становящиеся изысканно-жемчужными. Охрой с вкраплениями кобальта мерцает земля под ногами Иисуса, холодноватые тона в складках оттеняют теплоту ткани. Внутреннее напряжение достигается сгущением цвета в отдельных фрагментах произведения при общей его светоносной легкости.

Перед нами фигура внутренне собранного и в то же время отрешенного Христа, с которого некий персонаж (сотник) снимает белые одежды. Немного далее справа – срезанная форматом картины фигура одного из разбойников, привязанная к кресту. Повернув голову, он, так же, как и мы, наблюдает за происходящим. Слева вдаль изображен воин, готовый, взмахнув рукой, отдать приказание началу исполнения приговора. Всадники на белых лошадях, согнувшиеся в плаче фигурки женщин и светлые южные домики замыкают собой пространство.

В правый нижний угол композиции мастер включает натюрморт, составленный из предметов, которые и сейчас можно увидеть в постановках мастерской батальной живописи, возглавляемой в настоящее время В.В.Загоняком. Словно атрибуты евхаристического таинства (причастия), на светлом металлическом подносе расположены серо-синий кувшин и бордово-красная пиала с желтым орнаментом. Что это, – чувство сопричастности представленным событиям, или приближение их к нашему времени? Или же это «подпись» мастера? Возможно, это мироощущение художника на данном этапе творчества, соотнесение себя с изображенным героем, и фигура Христа – видение себя со стороны, своего рода автопортрет. Натюрморт, являясь связующим звеном между различными историческими эпохами, открывает и выход во вневременность, позволяет думать о приближении к вечности.¹³

Замкнуты формат и композиция произведения «Голгофа». Фигуры причудливо-изысканно вписаны в рамки холста, образуя подобие некоего орнамента. словно в романских миниатюрах или средневековых витражах, мастер, «боясь» пространства, тотально заполняет плоскость произведения. Значит ли это, что здесь нет развития пространства и времени? Это, скорее, обращение к вечности. Ограничивая форматом изображение, представляя нам как бы фрагмент действительности, мастер словно раздвигает рамки условности.

Порывистая манера письма способствует передаче желания художника донести истинный смысл, суть произошедшего. Эмоциональность достигается напряженной колористической гаммой, контрастом, резким столкновением светлых и темных тонов, плотностью и звучностью мазков, темпераментным письмом. Насыщенность цветовой палитры, ритм силуэтов и линий наполняют произведение динамикой. Фронтально раскрыто (развернуто) перед нами пространство композиции. Понижшее светлое тело Христа задает сложное движение в картине. Голова Иисуса откинута назад, и на месте ее появляется один из символов страстей (мученичества), – терновый венец, передаваемый из рук в руки. Фигуры, окружающие крест, кажется, составляют собой еще один венок. Различны их ракурсы: в фас изображена женщина за крестом (Мария Клеопова?), в три четверти развернут мужчина, держащий ноги Иисуса (Иосиф?), почти отвернута от нас вторая мужская фигура (Никодим?).¹⁴ Изображенная в профиль фигура скорбящей женщины (Марии?) слева, возможно, является олицетворением Софии, премудрости божьей, или скорбящей матери Земли. Складки ее одежды напоминают каннелированный ствол колонны. Коленопреклоненная женщина (Мария Магдалина?) придерживает стопы Христа, касающиеся ее головы, – подобная деталь впервые появляется в иконографии сцены снятия с креста. Глубокий синий фон вечернего неба, красно-охристая земля, темные загоревшие тела окружают выхваченную светом мертвенно-бледную фигуру Христа. Контрастные вспышки цветных пятен, всполохи цвета делают общий колорит полотна еще более выразительным и наполняют его трагическим звучанием. Здесь можно увидеть различные степени проявления страдания, – от молчаливо-немого сосредоточения мужчин и заглушаемого платком плача, – до экзальтированности, переданной через сломленную горем женскую фигуру.

Есть общий герой в этих двух произведениях, – схожи между собой фигуры сотника, робко и нерешительно снимающего одежды с Христа в работе «Перед распятием», и одного из апостолов в синем (Иосиф?), поддерживающего тело Иисуса, – в «Голгофе».

Каждое произведение Е.Е.Моисеенко как художественное воплощение замысла цельно, законченно, тщательно срежиссировано и, одновременно, отличается непосредственностью и неповторимостью авторского живописного видения. Его полотнам присущи сложность и некоторая условность рисунка и, одновременно, лаконизм средств художественной выразительности, – в каждом фрагменте холста ощущается логика.

Пространство во многих работах Е.Е.Моисеенко раскрывается перед нами, как бы наступая. Художник иногда совмещает несколько точек зрения для достижения большей выразительности. М.Ю.Герман говорит об определенной пространственной системе многих картин мастера, «при которой планы несколько сжимаются, пространство уплощается, обретая особую насыщенную плотность. Это помогает художнику сохранить – при внутреннем напряжении, сюжетном и пластическом, – внешнее спокойствие, немногословие, равновесие».¹⁵ Он может фронтально выстраивать первый план, и, одновременно, раскрывать все дальнейшее пространство, используя высокую линию горизонта,¹⁶ что приближает его композиции к произведениям «проторенессанса» и древнерусского искусства. Некоторые полотна Е.Е.Моисеенко можно уподобить иконе, которая «жила своей внутренней жизнью, независимой от зрителя, от его точки зрения. Поэтому каждый объект изображался с той точки зрения, с какой он лучше всего был виден, – иначе говоря, со своей собственной, ему принадлежащей...»¹⁷

Созерцательность и глубина мысли художника, способность пережить и переосмыслить явление позволяют и нам быть сопричастными изображенному событию. Всегда важным для мастера остается образное решение, психология, диалектика души изображенных персонажей.

* * *

Мотив распятия в 1970-х годах появляется и в произведениях Андрея Андреевича Мыльников (р. 1919), созданных по впечатлениям от творческих поездок. Для некоторых художников второй половины XX века во многом определяющей стала встреча с Испанией.¹⁸ Так, А.А.Мыльников в 1974 г., дважды посетив эту страну, создает «Крест Испании» (или «Испанский триптих»), который включал такие полотна, как «Коррида в Мадриде», «Распятие в Кордове», «Смерть Гарсиа Лорки». Мастер в течение нескольких лет возвращался к этой работе, и ее окончательный вариант (1979) получил название «Распятие», а ее части – «Коррида», «Распятие», «Гарсиа Лорка». Уже в названиях, ставших более лаконичными и выразительными, отразились изменения, происходящие в сознании художника, стремление сделать тему универсальной и вневременной. Следует отметить, что мастер продолжал работать над этим произведением в течение пятнадцати лет и создал в целом около десяти его вариантов, – многочисленные подготовительные материалы, включающие зарисовки, эскизы, этюды (впрочем, это является своеобразной характерной чертой художника, – к некоторым сюжетам, таким как «Сон» и «Утро», он обращается постоянно, на протяжении всего творческого пути). В монографии В.А.Гусева, посвященной творчеству А.А.Мыльникова, опубликован один из набросков к левой части так называемого «Испанского триптиха», – «Тореро» (1975).¹⁹ И в нем отчетливо читается (обозначен) мотив распятия: крестообразная рукоять креста, вонзенного в спину быка, вторит искаженному, изломанному силуэту матадора.

В триптихе, посвященном Гарсиа Лорке, – отмечает сам художник, – «главным <...> было показать, что смерть не убила его поэзию. Его стихи живы и бессмертны, как и любовь к Испании, в светлое утро которой он всегда

верил».²⁰ Рассказывая о создании левой части триптиха, – «Корриды», А.А.Мыльников замечает: «В первых вариантах картины матадор, блистательный любимец публики, с легкостью совершивший красивое убийство, был, что называется, на вершине успеха. Но постепенно, я пришел к другому решению. Мне хотелось показать человека смертельно усталого, с землистым лицом, грустными запавшими глазами, в которых нет торжества, нет радости. Победа скорее стала его поражением, он будто ”распят”, раздавлен ею. И в жесте вздетых рук, приветствующих публику, уже не эффектная поза артиста над поверженным, черным быком, а скорее горькое недоумение, немой вопрос тем, для кого это бесчеловеческое зло совершилось».²¹ Кроваво-красное пространство словно обволакивает фигуру матадора и черное пятно – массу поверженного быка. Багряный плащ, перекинутый через плечо героя, рефлексирован на отвороте его белой рубашки размыто-розовыми пятнами крови. Срезанная для победителя роза с бутоном (уже не живая) лежит у его ног. Активно используя фактуру в работе, художник разрабатывает всевозможные вариации красного, становящиеся еще более звучными в сочетании с зеленоватыми оттенками, появляющимися на лице героя.

Говоря о работе над холстом «Гарсиа Лорка», мастер указывает на то, что он «не стремился передать все буквально. Хотя, например, вот старик, который лежит внизу, это доподлинно так и было. Их вытолкнули из автомобиля, и Лорка еще не знал в этот момент, что их привезли расстреливать. Первым расстреляли старика, тогда только Лорка понял. По рассказам, он очень цеплялся за жизнь. Он не хотел смерти! Он не выставлял под пули грудь и не кричал “Стреляйте в меня!” Это был сложный клубок чувств, и эти-то чувства поэта я стремился выразить в своей картине. Я мог бы сделать это более точно, – продолжает художник. Но те переживания, которые рождал у меня этот случай, мне были дороже отдельных частных, дороже самой достоверности. Хотя я знал, что он был в пижаме, что старик был убит, что это было на обочине дороги. Но не это главное. То есть я здесь отошел где-то он полной буквальности, потому что мне не столько важен был Лорка, сколько сам акт – зверский акт убийства Добра. Мне важно было, что там пустая грудь – клубок возле сердца заверченной ткани, который как-то передавал бы страдания и, в то же время зверство. Мне это было дороже достоверности – я не писал историческую картину».²² Искаженные формы словно пронзают все пространство холста острой болью, – лежащая фигура старика, искривленное, изломанное деревце на дальнем плане. Чертополох как символ мученичества и страданий судорожно распрямляется рядом с фигурой поэта, теряющего равновесие.²³

Правая и левая части триптиха, включающие один мотив распятия, задают общее сложное движение. Различно эмоциональное наполнение работ, – от красного всплеска до напряженно-холодных тонов мотива смерти, встречающихся и вступающих во взаимодействие в центральном полотне «Распятие», изображающем реально существующую площадь «с кривыми фонарями» в Кордове. Здесь жаркие, раскаленные полуденные цвета сталкиваются с глубиной и чернотой ночи. Распятие отвернуто от зрителя, и

наше внимание переключается на страдания женщины, несущей на руках маленького спящего ребенка, на ее молчаливо опущенные веки, сомкнутые кисти рук. Как справедливо отмечает В.Пилипейченко, вместо данных героев «в первом варианте этого холста был изображен монах в рясе с капюшоном, с пальцами, сложенными для крестного знамения».²⁴ Говоря об особом отношении к смерти в испанском фольклоре и поэзии, почувствованном художником, этот же автор замечает то, что «Мыльников использует религиозные идеи и символы, как бы проверяя, насколько им соответствует реальность. Художник задумывается сам и предлагает подумать зрителю о том, совместимы ли представления о христианской нравственности с политическими убийствами» и корридой.²⁵

Вероятно, данное произведение во многом опирается на впечатления от Испании. Также – это реакция на исторические события, вызывающие глубоко противоречивые чувства, совмещенная с желанием точнее и острее передать собственные эмоции. Непосредственно же к сюжету Евангелия, – сцене Страстного цикла, мастер обращается много позднее.

И если проблематика «Испанского триптиха» освещалась во многих работах, о чем уже было сказано, то «Распятие», созданное А.А.Мыльниковым в 1995 г., не рассматривалось прежде.

Новая для мастера тема, первое обращение собственно к тексту Библии нашли выражение в драматической композиции. Художник изображает место Голгофы с тремя распятиями. Иконография этого сюжета восходит к Евангелию от Луки, где говорится не только о распятых одновременно с Иисусом двоих разбойниках, но и о покаянии одного из них и обещанном ему за это царствии небесном. Надежда на спасение и вера в истинность слов видна на обращенном к Христу лице раскаявшегося. Поникшая фигура второго разбойника, обозначенная темным силуэтом слева, как бы задает собой движение (линию) падения, взгляд же первого, напротив, словно проникая сквозь лицо Иисуса, устремлен вверх, к некоему прорыву в небесах.

Стремление художника передать экспрессию в решении композиции отсылает нас к рисункам позднего периода творчества Н.Н.Ге, искавшего новую форму для волнующего содержания, – к его многочисленным наброскам и эскизам, экспрессивно передающим открытое страдание и воспринимаемым как душевное откровение мастера.²⁶ Здесь те же фрагментарность, приближенность к зрителю, динамика (правда, переданная в большей степени силуэтами фигур и символикой цвета, нежели экспрессией рисунка). В целом теплый колорит работы организован развитием темных коричневых в тревожном кроваво-красном пространстве. Но здесь фон, в отличие от предыдущего произведения, получает несколько иное смысловое наполнение, – словно символизируя собой весь мир, опускающийся за грехи человеческие в геенну огненную. Мистический источник света освещает израненную, истощенную фигуру Христа и устремленное к нему лицо разбойника. Холодоватые отсветы на обнаженных телах распятых сочетаются с красными рефlekсами. Образ Иисуса, его изможденное лицо, ближе и более подобен изображению страдающего человека, нежели Бога.

В композицию не включены изображения предстоящих, что не характерно для иконографии подобного сюжета. Легко обозначенная склоненная фигура у подножия центрального креста не видна при первом взгляде на работу, она как бы сливается с ландшафтом, напоминая своими очертаниями холм. Низкая линия горизонта и характер светотеневой моделировки, напряжение, драматизм усугубляют ощущение одиночества распятого Христа и нагнетают трагедию мирового масштаба.

Мы видим, что решение «Распятия» 1995 года во многом было подготовлено предыдущим произведением, в котором уже тогда был найден высокий уровень драматизма.

Работа дважды экспонировалась, – впервые она было представлена публике в 1996 г. на традиционной выставке преподавателей Института им. И.Е.Репина, второй раз – на персональной выставке А.А.Мыльникова, посвященной его 85-летию, в феврале – марте 2004 г.

* * *

В 1996 г., после некоторого перерыва, была возобновлена традиция проведения Весенних выставок преподавателей Института им. И.Е.Репина. На первой же из них среди прочих произведений экспонировались полотна авторов разных поколений на библейский сюжет. Независимо друг от друга А.А.Мыльников, В.Л.Боровик и С.Н.Репин выбрали темой своих работ Страстной цикл Евангелия. На экспозиции в одном из залов было представлено рассмотренное выше «Распятие» А.А.Мыльникова 1995 года, в другом, – триптих В.Л.Боровика – «Голгофа», включающий такие полотна, как «Крест Господень», «Распятие» и «Снятие с креста».

И если в творчестве первого мастера можно было прежде увидеть мотив распятия в центральном холсте триптиха, посвященного Гарсиа Лорке, то Виталий Львович Боровик (р. 1949) впервые обращается к подобной теме, следуя желанию реализовать себя в ней. Сама идея, по словам автора, довольно длительное время «зрела» в сознании, ожидая подходящего времени для своего материального, визуального воплощения.²⁷ Первоначальный замысел мастера, предполагавший один холст, изображающий «Несение креста», трансформировался в ходе работы над поиском образа и воплотился в трехчастную композицию, центральной частью которой стало «Распятие», – художнику показалось недостаточным выразить столь емкую тему в одном полотне.

Работа над произведением «Голгофа» велась В.Л.Боровиком в течение пяти лет и была окончена в 1996 г. Опасение быть вторичным и обращение к созданным прежде работам на эту тему привели к неожиданному для самого художника решению общей, цельной композиции триптиха.

На левой части триптиха («Крест Господень») мы видим сцену несения креста. Вечернее освещение заходящего солнца в ней, переданное теплотой охры, золотистыми и розоватыми замесами, сочетается с изумрудными тенями. Низкая линия горизонта, беспокойное небо со стремительно движущимися облаками, предвещающими наступление грозы и трагедии, задают полотну трагическое ощущение. Тонкая полоса оставшегося позади города, вдали –

фигурки сопровождающих, процессия всадников, диагональ креста и возвышающаяся над всем фигура приближающегося к нам Иисуса, несущего на плечах крест, – так развивается движение в картине. Автор позволяет зрителю стать непосредственным участником каждой ситуации, максимально приближая к нему изображенных первостепенных персонажей.

Центральное полотно изображает собственно «Распятие» на фоне глубокого темного неба и вызывает мистическое ощущение полета, оторванности от земли. Поиск автором максимального выражения идеи и работа над тем, чтобы внимание зрителя было сосредоточено на главном, привели к лаконизму решения. Холодный, глубокий колорит словно погружает в космическое пространство, наполненное звездами, и отвечает задаче изобразить полное отрешение от всего земного, следование божественному предназначению и дальнейшее Вознесение. Этому следует и предельная концентрация света на фигуре Христа. Мольба к Богу, ощущение стремления ввысь, возникающее чувство полета подтверждают желание Сына Божьего как можно скорее покинуть землю, этот материальный мир, ничего на ней не оставив, – таков был смысл, вложенный в работу автором.²⁸ Обращение к людям с целью донести общечеловеческие истины обернулось своего рода неудачей и неблагодарностью с их стороны и привело к разочарованию в человечестве в целом. Основной задачей мастера было не повториться не только в пластическом, но и в смысловом решении. Следование тексту «Евангелия от Луки», более близкому художнику по ощущениям и переживаниям, не противоречило собственному представлению.

Правая часть триптиха повествует о «Снятии с креста». Холодные оттенки вызывают чувство некоторого отстранения и несправимости ситуации. Низкая линия горизонта делает изображенные фигуры монументальными и, даже более чем в других частях триптиха, приближает нас, делая героями сцены. В темном, еще не успокоившемся пространстве как бы соткана неземным светом безжизненная фигура Иисуса. Освещены лиловые листья чертополоха, символизирующего страдания. Светом очерчены две женские фигуры, – склоненная Мария Магдалина, придерживающая мертвое тело Христа, и закрывшая руками лицо Богоматерь, стоящая немного дальше; выделен ствол креста, как бы намечающий путь дальнейшего восхождения, символом которого является также и лестница, все еще прислоненная к кресту.

Цельно и лаконично решена общая композиция триптиха, – в ней происходит развитие собственно образа и, так же, мотива креста. От холста к холсту нарастает ощущение трагедии, это достигается все большим приближением первого плана изображения к зрителю и определенным колористическим строем. Сталкиваются по-вечернему теплые краски левой части произведения с печально-лиловыми, холодными тонами драматичной сцены оплакивания. В темной же, трансцендентной глубине центрального полотна наше внимание концентрируется на мистически освещенном теле Христа.

Тогда, на этой выставке 1996 года произведения А.А.Мыльникова и В.Л.Боровика, безусловно, стали доминантами экспозиции.²⁹

В 1990-е годы религиозные мотивы появляются и в творчестве других мастеров. В работе «Похороны в Вехно» (1993) Сергей Николаевич Репин (р. 1948), обращаясь к наследию 1960-х–70-х годов, разрабатывает мотив предстояния. Но это иное прочтение темы, менее пафосное и трагичное. Здесь смерть представлена как нечто естественное существу природы, как растворение в мироздании. Темная, единая масса условно трактованных согбенных фигур подчеркнута плавно изогнутой линией горизонта. Склоненные и устремленные ввысь ветви деревьев образуют подобие свода в храме и усиливают концентрацию происходящего и погруженность в него. Врата белой церкви, изображенной справа, открывает светлая женская фигурка, движением своих рук напоминающая летящих в сторону храма птиц. Многочисленными касаниями кисти, разнообразием сгармонированных цветов художник создает светлое мерцающее пространство. В данном случае необходимо помнить и об уже рассмотренных произведениях, – пейзажах, включающих жанровые мотивы.

В начале 90-х годов мы видим в творчестве С.Н.Репина и непосредственно сюжеты Евангелия. Им, как и другим произведениям художника, также свойственны декоративность и условность. В сцене «Благовещения» (1992) мастер использует прием так называемой «обратной перспективы». Пространство обозначено элементами античной и раннеренессансной архитектуры, – тонкие колонки устремлены ввысь, фрагменты арочных проемов-виадуков задают горизонтالي. В работе «Бегство в Египет» (1995) автор по принципу коллажа соединяет становящиеся равнозначными ближний и дальний планы, – отдельные капители, каннелированные стволы колонн и детали ландшафта (симметричные горы, фрагмент озера, в котором они отражаются). Художник изображает движение справа налево, что не столь распространено в иконографии этого сюжета. Само понятие «бегства» предполагает движение, не всегда стремительное, но все же развивающееся во времени, – и часто фигуры Иосифа и Богородицы с младенцем, сидящей на ослике, представлены движущимися слева направо. Здесь же они расположены в левой части композиции и, готовые покинуть пространство формата, словно приостанавливаются, замирают как на иконах. Вертикали античных колонн, как мотивы «вечного города», также несколько препятствуют развитию движения. Работа своим решением в целом напоминает театральную декорацию. Ангел, словно вырезанный из бумаги и вызывающий воспоминания о подобных фигурках в некоторых композициях Д.Д.Жилинского, «пролетающие» листья обозначают первый план и условность пространства в целом.

В ином ключе С.Н.Репин решает композицию «Поцелуй Иуды» (1995). В данном случае он, безусловно, следует традициям мастеров Возрождения, в частности, обращается к наследию Джотто. И подтверждением этому является центральная группа (Христос и Иуда), процитированная художником из одноименной композиции мастера Кватроченто (фреска в капелле Скровеньи в Падуе, ок. 1304–1306). Но, внося некоторые изменения, С.Н.Репин обостряет ее

решение, – распрямляется фигура Иисуса, – тем самым как бы усиливается столкновение фигур; исчезает наклон его головы, лицо предателя погружается в глубокую тень.

«Несение креста» (1996) – «картина, которую я не мог не написать», – отмечает мастер.³⁰ В подготовительном рисунке к ней сцена закомпонована в горизонтальный вытянутый формат, придающий ей повествовательный характер. В полотне же посредством фрагментарности композиции и раскрытой к нам плоскости холста намечено движение в сторону все большей монументализации образа. Окружена всплесками красного и багряного светлая фигура Христа, сгибающаяся под тяжестью креста, воплощающего собой судьбу. Мы видим профильные изображения персонажей, – «случайного» прохожего, – киринаянина Симона, – согласно Евангелию от Марка, принужденного помочь Иисусу нести крест, фигуру скорбящей женщины в черном, в то время как только лицо Христа повернуто к нам. И именно на его образе сосредоточено внимание зрителя. Здесь нет гротескно искаженных лиц «отрицательных» героев, – все зло как бы воплощено в напряженно оскалившуюся пасть собаки, сдерживаемой от прыжка. Кажущееся нагромождением обилие линий и деталей строго упорядочено и организовано в сложную композицию. Острые, словно пирамиды, камни у ног Иисуса, острие копья, направленного на него усиливают драматизм полотна.

Завершением своего рода «Страстного цикла» в творчестве художника можно назвать полотно «Положение во гроб» (1997). В нем вновь ощутимы отдельные традиции искусства раннего Возрождения (в частности, Джотто) – в трактовке фигур и общем колорите работы. Но, решая проблему художественного обобщения, С.Н.Репин, как и некоторые другие мастера последней трети XX в., предельно фрагментирует изображаемое событие. Фигуры приближены к зрителю, и мы становимся непосредственными свидетелями и участниками происходящего. Большим холодным светом объединены безжизненное тело Иисуса и прильнувшая к нему Богоматерь. За ними, в теплом темном пятне изображены плакальщицы.

Собственно церковное таинство, – службу С.Н.Репин изображает в работе «Молитва» (2001). Просветленные лица послушников, выступающие из темного сакрального пространства, вызывают ассоциации с иконописными ликами. Различны образы и состояния молящихся при общении с Богом, ощущается Его присутствие среди них. Появляющиеся на дальнем плане огоньки свечей напоминают о празднике Пятидесятницы, когда Святой Дух сходил на апостолов в виде язычков пламени.

Произведения Ивана Григорьевича Уралова (р.1948) на библейские сюжеты, отличаются звучным, сочным колоритом, сочетанием чистых локальных цветов и более символическим подходом к решению. Любовь художника к народному искусству (игрушкам, лубку и, особенно – золотошвейному ремеслу), восхищение русской иконописью и фресковой живописью, а также интерес к искусству раннего Возрождения привели к осветлению палитры и появлению так называемых белых картин в творчестве мастера. На протяжении нескольких лет это была очень светлая живопись с

вкраплениями цвета. Затем она приобрела характер нарядной и яркой, и темные тона стали выполнять в ней роль гармоничных акцентов при общей живописной основе, белые же – появляться в качестве вкраплений.

Обращение И.Г.Уралова к традициям древнерусского искусства и следование определенным канонам можно увидеть и в условной трактовке фигур, иногда напоминающей своей спонтанностью также детское творчество.

В работе «Наташа и белая мышь» (1991) черты иконописи ощутимы в общей трактовке «оплечного» портрета. Художник организует подобие ковчега, обрамляя его декоративными полем и рамой, и наполняет красным цветом, что характерно для новгородских икон второй половины XIII в. (но не киноварью, – другим оттенком). Фронтально изображение, но «вне канона» легкий поворот головы портретируемой и собственно мотив.

Необычна сцена «Ангел-хранитель. Беседа» (1993). Это полотно было написано незадолго до смерти близкого человека. Старушка и ангел в нем наблюдают за еще теплящимся в лампе огоньком-мотыльком. Фоном служит коврик с изображением оленя, также становящегося неким вестником, символом иного, сказочно-волшебного мира.

Оттенки мифологического и религиозного сознания (мировосприятия) сочетается в себе работа «Перевозчик» (1996), изображающая ладью иного мира, в которой ангел перевозит душу праведницы. Здесь гармонично взаимодействуют благородные жемчужно-серые тона с мистическим черным.

Рассматривая библейские сюжеты, мастер во многих своих произведениях открывает для нас поэтику ежедневно происходящих событий и сопоставляет два мира, – дольний и горный. Сюжеты Евангелия переносятся на русскую почву и предстают перед зрителем как бытовые, но преисполненные гармонии сцены, и в них ощущается слитность природы и человеческого бытия. В некоторые, помимо представленных героев, словно входят и образы их сознания. Так, рядом с женщиной, читающей Священное писание, можно увидеть Божественную Троицу, которая, возможно явилась ей в ее помыслах (Гости, 1997).

Названия полотен художника иносказательны и метафоричны, они словно приближают изображенные события к нашему времени, задавая тем самым универсальный смысл происходящего. Так, ветхозаветная троица названа «Гостями», архангел Гавриил – принесшим «Весть», либо просто «Путником»; в холсте «Вечер» небольшим светлым силуэтом на дальнем плане появляется уходящий ангел (все работы 1997 г.)

Пространство композиции «Весть» условно разделено на три части, и в центральной из них мы видим Марию, стоящую в дверном проеме и провожающую ангела, развернувшего к ней голову. Ее воздетые руки символизируют неожиданность и необычность известия. Особенно торжественно пурпурное одеяние ангела. Изображение его, как, впрочем и всей композиции в целом, не подчинено канонам, – чаще архангел представлен идущим навстречу Богоматери. Здесь все необычно: голубь – Святой Дух уютно разместился на дверном косяке, Иосиф, уже узнавший о радостной вести (либо «ничего не подозревающий»), отрешенно играет на гармошке.

Своеобразным «портретом-жанром» можно назвать работу И.Г.Уралова «Соседи (Прощание)» (1998–2001). В ней известные нам мотивы предстояния и прощания с ушедшим из жизни получают новую трактовку. Когда в небольшой деревне умирает один из ее жителей, – замечает художник, – все соседи приходят проститься с ним.³¹ Художник приближает крупные, изображенные по пояс фигуры к краю холста. Они предельно обобщены и гармонично «входят» в пейзаж. Условно обозначены черты их лиц, но при этом ощутимы скорбные, переживаемые ими чувства. Такова жизнь, и все в ней происходит согласно божественному промыслу. Общий колористический строй, и особенно глубокий синий в нем, придают работе определенное смысловое наполнение.

Иногда в обыденности случаются чудеса, и этому посвящено полотно «Деревенский ангел (Обретение)» (1998). В золотисто-охристом пространстве трубят ангелы: на берегу реки найдена деревянная раскрашенная скульптура. Или мы видим «уснувшего небожителя»? Возможно, это метафора, и изображенную сцену можно сопоставить с обретением нетленных мощей.

Многие сюжеты, как отмечает И.Г.Уралов, приходят к нему скорее как ощущения, переживания иных тонких миров и начал, живущих среди нас и наполненных особыми духовными отношениями. Произведения художника отличаются тонкостью образного решения, лиричностью и по праву могут быть названы камерными, но при всей их интимности в них можно увидеть некоторые принципы монументальной живописи. Некоторая декоративность и условность в трактовке лиц и фигур и собственно манера исполнения во многом напоминают фреску («Гости»). Сходство с ней живописной поверхности придает сложная колористическая организация холста. Работы мастера строятся на многослойности письма, – цветовые подкладки проступают затем, создавая особое сакральное пространство. Это позволяет представить подобную работу декоративным фрагментом сакральной росписи в пространстве древнерусского (или же современного, – почему нет?) храма. Произведения, наполненные мягкостью линий и, одновременно, звучностью цвета, гармоничны, подобны лучшим образцам живописи мастеров русского средневековья.

Александр Кирович Быстров (р.1956), как и многие художники-монументалисты, в своем творчестве обращается к сюжетам отечественной истории (которая необычайно важна для него), возможно, соотнося деяния наших прауродителей с событиями современности.

И во многих произведениях художника, посвященных сюжетам истории Древней Руси периода феодальной раздробленности, появляются образы святых (на изображенных иконах и стягах). В частности, в работе-«былине» «Междоусобица» (1996),³² представляющей поединок двух армий православных (!) княжеств, над городом, над деревянным кремлем с церковкой и купами осенне-оранжевых, как язычки пламени, деревьев, – на озаренном кровавым светом небе возникают видения невинно убиенных святых Бориса и Глеба. Сходятся друг к другу два белоснежных холма так же, как сталкиваются в битве два ратных полка, равных по силе. Здесь автор использует прием средневекового иконописца или миниатюриста, обозначая за первой лошадью

головы остальных, лес копий и шлемов при этом символизирует полк, над которым реют хоругви с изображением Спаса, Георгия Победоносца. Падает со вздыбленного коня пронзенный копьем всадник, но это не останавливает сражение. В целом расположение пятен в композиции напоминает изображение креста.

Символикой красного (в цвете заката) наполнено и полотно «На чужом берегу» (1996). Слегка наклоненная линия горизонта задает в композиции диагональное движение. Черное широкое пятно берега отделяет небо от воды, заключая в себе наклоненную полосу реки, отражающей красное с зеленоватыми оттенками небо. Рябь на ее поверхности. Белое перистое облако напоминает своей формой крыло пролетающего над полем битвы ангела. Теплый колорит работы строится на сочетаниях всевозможных красных, – кармина, киновари, кадмия красного, – в плащах, узорочье одежды святых, в круглом щите с вонзенной в него стрелой, словно символизирующем закатившееся солнце и оборвавшуюся жизнь. Нимбы, как в религиозной живописи, указывают на святость трех изображенных: старца, зрелого мужчину и женщину, бережно оборачивающих пеленой тело погибшего. Будто обозначая асисты, художник намечает складки на одежде святых. Несколько дальше стоят два воина, сожалея о случившемся. Мастер использует и другие приемы иконописи, такие как условность в трактовке фигур, локальность цветных пятен.

В этом же году художник работает над композициями, посвященными истории Бориса и Глеба («Святополк Окаянный» и «Убиение Князя Бориса Святополком Окаянным», 1996). В первой из них сцена битвы приближена, сокращено число ее участников, во второй – представлены лишь три фигуры стоящих над телом убитого. По монументальным качествам она близка работе «Ратное поле» (1996), изображающей на первом плане воинов и согбенного старика, несущих на плате погибшего (или смертельно раненого) молодого товарища. Вдали, на низкой линии горизонта, где-то на краю снежного поля, мы видим крохотный силуэт церкви.

Светлого дерева крест на месте будущего храма уже указывает на сакральность места в полотне «Последняя обитель» (2000). Среди оранжевого мерцания последних листьев осени мы видим старца, возводящего часовенку на полукружии холма, на фоне темного массива ели. Гладь озера отражает полосу рыжего леса и белое, затянутое облаками небо, Тонкие стволы деревьев, стремящихся ввысь, намечают восходящие линии композиции и еще раз напоминают о духовном смысле произведения.

Некоторые сходство в организации живописного пространства можно увидеть и в некоторых «исторических» портретах А.К.Быстрова, которые также можно выделить среди его произведений. Так, в работе «Емельян Пугачев в цепях» (2002) узнается мотив колористического «столкновения» кровавого неба и холодно-снежного поля. Во фронтальном изображении фигуры вновь обнаруживается проявление традиций иконописи.

Несколько иначе организованы станковые полотна А.К.Быстрова, посвященные сюжетам Страстного цикла. В одном из них, – «Три креста»

(1998), – мы видим напряженно застывшую сцену оплакивания Христа. Ритмично заполненный несколькими фигурами холм Голгофы кажется пустым. Цельно увиденное пространство, наполненное холодноватым лунным светом, декоративно-четко «расчленено» на планы. Белеет каменистая равнина за холмом, свет мягко ложится на ровную полосу городской стены вдали, освещены табличка на центральном кресте и покрывало, которым накрыто тело Иисуса, светлы одеяния сидящих женщин, – ясной светотеневой моделировкой мастер расставляет необходимые акценты. Ритм цвета и игра с масштабом также способствуют выражению трагедии.

С большей долей реальности решены фигуры в сцене «Несения креста» (2002), максимально приближенной к зрителю. Эта работа, кажется, выделяется «классическими канонами» построения композиции, жестами изображенных, выражениями их лиц. И этим она близка полотнам «старых мастеров». На темном фоне появляются мощные всплески и развитие красного, дополнением ему выступает зеленое облачение одного из персонажей. На светлом пятне обозначены силуэты воинов и древки копий. Лицо поднимающегося по ступеням Иисуса обращено к нам, но взгляд устремлен куда-то вдали (к Отцу?) Монументальное по присущим ему качествам полотно, словно является попыткой возрождения академической школы историко-религиозной живописи.

* * *

Обращаются к евангельским событиям и педагоги младшего поколения (Х.Савкуев, Ю.О.Бехова, А.И.Дендерина и др.), так же выпускники мастерской монументальной живописи. Многие из них, будучи студентами старших курсов, были приглашены для участия в восстановлении Храма Христа Спасителя в Москве.³³ Это в значительной степени определило дальнейший путь некоторых из них, – выполнение росписей для строящихся и восстанавливаемых церквей. А.К.Быстров, А.И.Дендерина, Ю.О.Бехова и другие живописцы участвовали в росписи церкви в Курске (композиции «Се человек» и «Поцелуй Иуды» А.И.Дендериной 2002 г.).

В творчестве Хамида Савкуева (р. 1964) религиозные темы появляются органично. В нескольких композициях художника мы видим мотивы молитвы («Моление о дожде», «Молитва пастухов» и др.) или восхождения («Лестница»; не повествует ли эта работа о «дороге грешников», несущих в монастырь на своих плечах тяжелые камни?) В отдельных его произведениях находят своеобразное выражение и события Священного Писания. Притчи приобретают в интерпретации живописца некоторые национальные черты. В «Возвращении блудного сына» (1999) изображена босая фигура скитальца, стоящего в нерешительности перед закрытыми еще воротами отчего дома.³⁴ Ветхая одежда его и головной убор напоминают восточный костюм. Включение лишь единичных деталей, способствуют предельному обобщению и цельности работы.

В одном из полотен живописец предлагает свое видение «Святого Георгия Каталонии», – облаченный в рыцарские доспехи, он пронзает копьем дракона. Сдержанный колорит придает живописной поверхности сходство с

резным каменным рельефом. Композиционное же решение напоминает произведения на этот сюжет как древнерусской иконописи, так и искусства Возрождения.

Юлия Олеговна Бехова (р. 1964) выполняет серию графических листов (в качестве отчета аспиранта), иллюстрирующих притчи, – «...о добром пастыре», «...о потерянной драхме», «...о блудном сыне» и «...о сеятеле». Но поскольку в наши задачи входит исключительно рассмотрение живописных произведений, перейдем непосредственно к полотну художницы «Мария Магдалина. Утро после воскресения». Оно, как и многие другие работы автора, создано в «классических канонах», – в нем ощутимы традиции любимого художницей искусства Высокого Возрождения. На фоне пейзажа в нем изображена женщина, держащая в руках сосуд с миром. Маленькая светлая бабочка, возможно, является вестницей, или символом произошедшего чуда.

Анна Ивановна Дендерина (р. 1973), заканчивая мастерскую монументальной живописи в 1996 г., выбирает для дипломной работы тему взятия Христа под стражу в Гефсиманском саду. К этому сюжету обращается в 2001 г. и выпускник мастерской станковой живописи, возглавляемой В.В.Пименовым, С.А.Овсяников. Различны подходы мастеров в решении общей задачи.

Фризовый характер полотна «Взятие под стражу» (1997) А.И.Дендериной изначально задает ему повествовательность и заставляет предвидеть дальнейшие трагические события. Огни факелов выхватывают из тьмы наиболее показательные (характерные) детали происходящего: стражников, светящуюся фигуру Христа, испуганно-взволнованные лица апостолов. Сама же художница излишнюю повествовательность, которая выражается в «слишком затянутой» группе воинов, привлекающей к себе много внимания, считает одним из недочетов дипломной работы.³⁵ Эту тему А.И.Дендерина продолжает разрабатывать и в течение нескольких следующих лет. Одним из вариантов ее становится «Поцелуй Иуды» (1998–2004), в котором, за счет «сжатия» сцены, выделяется самое главное, и внимание концентрируется на основном. Появление черного фона, несущего смысловую нагрузку (чернота как ничто), приводит к изменению колорита в целом (обрамляющая черная полоса присутствовала еще в первом эскизе к дипломной композиции, – она придавала полотну бóльшее движение в глубину) и выдвигению вперед. Этому способствует также и изменение характера освещения на «дневное» (исчезают факелы), которое словно «уплощает» пространство. Яркость и интенсивность цвета в отдельных фрагментах композиции (в частности, в красном одеянии Христа на свету) отсылает нас к Тициану. В основе построения композиции – принцип противопоставления, также – глубокая символика. Так, например, дерево, по традиции олицетворяющее жизнь, изображено высохшим, и в этом выражена одна из основных (вечных) антитез «жизнь – смерть». К усилению выразительности приводит использование приема удвоения (через повторение детали): в частности, мы видим два, ритмично изображенных меча (с длинным и коротким клинками, с обнаженным лезвием и в ножнах). Движение в композиции подчеркивают горизонтальные тени от фигур.

Из произведений А.И.Дендериной на евангельские сюжеты можно выделить также «Отречение Петра» (1997), написанное вскоре после окончания института. В нем продолжает свое развитие тема страстных и сопутствующих им событий. Вновь изображенное пространство погружено в тень, и яркие всполохи света, – огня факелов и светильников играют в нем, выхватывая алую одежду Петра, его испуганное, застывшее в гримасе ужаса и отчаяния лицо, блики на шлемах воинов.

Дипломная работа «В Гефсиманском саду» (2000) Степана Анатольевича Овсянникова (р. 1974) отсылает нас к опыту Г.И.Семирадского. В репродукции картина представляется огромным историческим полотном, равным по своему значению произведениям старых мастеров. Но в действительности формат ее не настолько велик (120 x 225), и мы рассматриваем многофигурную композицию, переходя от детали к детали, как драгоценную жемчужину. В ней нет сцены «поцелуя Иуды», – она либо уже состоялась, либо, согласно Евангелию от Иоанна, ей не было здесь места. Работа представляет Христа, жестом останавливающего и успокаивающего своих учеников, расположившихся по левую руку от Него. Справа от Иисуса – разъяренная толпа, и указующий жест служит ей сигналом к действию. Словно в амфитеатре размещены свидетели и участники события, вследствие чего возникает эффект театрального пространства. Деревья тогда и строение на втором плане, кажется, выступают декорациями. Тонко проработанные детали обобщены светотеневым и колористическим решением. Холодная, «ночная» цветовая гамма (с отдельными световыми всплесками) наполняет полотно трансцендентным, мистическим переживанием.

В связи с выше рассмотренными произведениями современных авторов возможно обозначить проблему их классификации на полотна, продолжающие в какой-то степени традиции академической историко-религиозной живописи, и работы, ориентирующиеся на приемы глубоко-образной, древнерусской иконописи, наполненной семантикой, на фресковые росписи или же монументальную живопись Возрождения. В данном случае к первой группе можно отнести триптих «Голгофа» В.Л.Боровика и «Гефсиманский сад» С.А.Овсянникова. То есть, допустим разговор о некоей тенденции возвращения большого (значительного) полотна на библейскую (и, в частности, евангельскую) тему.

Представляется возможным разделить произведения на камерные и монументальные (естественно, не по формату и размеру, а по определенным принципам). Так, обобщение (цветом или тоном), определенное построение композиционного пространства (близко к зрителю, как бы во фронтальной плоскости, расположение фигур, часто отсутствующая либо очень низкая линия горизонта), некоторая декоративность и условность отличают работы Е.Е.Моисеенко, А.А.Мыльникова, В.Л.Боровика, А.К.Быстрова, С.Н.Репина, А.И.Дендериной. Их произведения можно назвать в полной мере монументальными. Несколько сложнее классифицировать произведения И.Г.Уралова, – при всей их камерности и интимности в них можно увидеть некоторые принципы монументальной живописи, и при этом они отличаются

тонкостью образов и лиричностью. Манера же исполнения, колорит во многом напоминают средневековую фресковую живопись («Гости») и позволяют представить подобную работу декоративным фрагментом сакральной росписи в пространстве древнерусского (или же современного, – почему нет?) храма. Полотно, наполненное мягкостью линий и, одновременно, звучностью цвета гармонично, подобно лучшим образцам живописи мастеров русского средневековья.

* * *

Обращение к религиозной теме в портретах чаще всего происходит на ассоциативном уровне. Однако сам прием ассоциативности может быть различным. Так, в работу «Псковитянка» (1981) В.М.Орешникова религиозный мотив входит с изображением фрагмента иконы (вероятно, псковской школы и на сюжет Рождества). Очевидно, что он включен намеренно, поскольку других элементов, деталей мы не видим, – модель представлена на чистом светлом фоне. Конечно, здесь нет обязательной отсылки к православию, скорее – это любование красивыми и органичными проявлениями жизни и искусства, сопоставление двух «творений» одного «мастера» – псковской земли. Иконописные произведения занимают большую часть композиционного пространства в выполненном десятилетием ранее «Портрете Ю.Васильева» (1969) кисти А.А.Мыльникова. В данном случае они являются своего рода «атрибутами» профессиональной принадлежности изображенного. Подобный ход (но более сложный) использует и Ю.В.Калюта в композиции «Рождественский вечер» (1995), которая представляет жену и сына художника на фоне образа Богоматери. Живописец непосредственно соотносит (сопоставляет) два сюжета материнства (жизнь отдельного человека как случай проявления божественного промысла и отражение сцены из вечной истории). В творчестве других художников традиции древнерусского искусства более ощутимы. Портреты, выполненные И.Г.Ураловым, как мы видели, непосредственно отсылают нас к памятникам иконописи, в них мастер организует, например, подобие ковчега и поля. Ю.О.Бехова следует традициям искусства Возрождения, и ее «Материнство» (1998) трактовкой сюжета и языком исполнения приближается к произведениям мастеров Кватроченто.

Отдельно необходимо обозначить проблематику работ, относящихся собственно к религиозной сфере. Так, в творчестве Я.О.Шкандрия выделим ряд портретов священнослужителей, как продолжение (развитие) линии, идущей от П.Д.Корина. Ю.О.Беховой написан портрет старца Силуана (1998), и мы допускаем, что в нем заключены истоки возможной дальнейшей иконографии.

* * *

Количество рассмотренных произведений подтверждает усиление внимания художников к религиозным темам. Интересующие нас мотивы появляются в различных жанрах живописи. При этом мы видим, что обращение к сфере православия и отражение ее в работах многих мастеров происходит на уровне ассоциаций. Начиная с середины 1970-х годов педагоги Института им. И.Е.Репина работают над собственно евангельскими сюжетами. Мастера старшего поколения приходят к событиям Священного Писания как к

источнику Истины нередко интуитивно (постепенно и закономерно в отдельных случаях), для «младших» же художников – это чаще происходит органично.

Примечания

¹ В силу различных причин и обстоятельств творчество далеко не всех педагогов рассмотрено в настоящей работе.

² Эта тема появляется впервые в творчестве западноевропейских художников первой половины XX в. Так, в 1921 г. Г.Гросс, глава берлинской группы дадаистов, создает альбом «Gott mit uns!» («С нами Бог!»), примеру которого следует итальянский неореалист Р.Гуттузо, – и его произведение, созданное в 1944 г. получает то же название.

³ Именно это решение композиции мы видим уже в графическом подготовительном эскизе.

⁴ С этим произведением можно сопоставить работу Ю.В.Калюты «Интерьер» (2001), – настоящее время позволяет говорить, не прибегая к языку аллегорий. В ней передано несколько иное мироощущение. Через раскрытое окно видны мягко растворяющиеся в солнечном дне зеленые бархатистые купола церкви Благовещения, расположенной на Малом проспекте Васильевского острова, и комната, благодаря этой детали, наполняется гармонией, особенным благозвучным состоянием и приобретает новый смысл.

⁵ К теме Великой Отечественной войны обращаются и другие педагоги старшего поколения, и появление в их произведениях религиозных мотивов также несет определенную смысловую нагрузку. Эта тема становится ведущей во второй половине 60-х гг. в творчестве Б.М.Лавренко. Она разрабатывается в полотнах «Дороги войны», «Рейхстаг взят» (обе – 1967) и «Утро победы» (1969), из которых наше внимание привлекает первое, по силе вложенных в него переживаний приближающееся к произведению Б.С.Угарова «Ленинградка (1941 год)» (1961). «Дороги войны» повествуют о вынужденных переселенцах. Навстречу нам «движется» вереница людей, покидающих город, – в основном это женщины, дети и немощные старики. Параллельным потоком уходят вдаль мужчины, – сражаться за их жизни. На первом плане мы видим мать со свертком-младенцем на руках. Белизна снега, подчеркивает трагическое ощущение, контрастируя с сизой полосой неба и с изможденными, серыми в общей своей массе фигурами людей. Но неким символом веры (в победу и благополучное будущее) и надежды на спасение выступает небольшое светлое пятнышко храма на горизонте, – Церкви, которая сохранит город и распространит божественный промысел на их судьбы.

Отметим, что интерес к военной проблематике вновь активизируется в середине 80-х гг. Художники решают ее, освещая судьбы отдельных людей. Сюжет возвращения с фронта мы видим в работах «Крыльцо» (1984) и «Отчий дом» (1986) Александра Дмитриевича Романычева (1919 – 1989). Трагедия встречи с заколоченным домом особенно ощутима в последнем полотне, которое (по образному решению) можно сопоставить с библейским сюжетом возвращения блудного сына. Однако в советской послевоенной действительности далеко не всегда находилось место радостной встрече с родными и близкими.

⁶ Изображение божницы с иконой Богоматери Умиление мы видим также в работе «Мать» В.Попкова, написанной в этом же году.

⁷ Различий в интонациях звучания мотива древнерусского города в произведениях мастера касается Н.С.Кутейникова в публикации «Картина Е.Е.Моисеенко “Память” (проблемы традиций и новаторства)» (см. в сб.: Проблемы традиций и новаторства в советском искусстве. – Л.: Ин-т им. И.Е.Репина, 1987. С. 27).

⁸ Л.Мочалов (О творчестве Е.Е.Моисеенко)//Художник, 1992, № 1 – 2. С. 4, 6.

⁹ К подобному решению приходит и А.Д.Романычев в работе «А.С.Пушкин. Печаль моя светла...» (1986). В первом варианте этой композиции, написанном почти десятилетием ранее (1975), художником выбран несколько иной ракурс лежащей фигуры, руки поэта согнуты в локтях (одна убрана за голову, второй он легко касается травинки). Большое трагическое звучание полотну 1986 года придают раскинутые руки и собственно расположение фигуры, –

фронтальное на горизонтальной, словно поднимающейся на нас, плоскости; также – изменившееся выражение лица, взгляд.

¹⁰ Н.А.Яковлева. Русская историческая живопись. – М.: Белый город, 2005. С. 611.

¹¹ Там же.

¹² Л.Мочалов (О творчестве Е.Е.Моисеенко).//Художник, 1992, № 1 – 2. С. 6.

¹³ Подобный прием можно было видеть в созданном почти полувеком ранее «Распятии» Р.Гуттузо (1941). На первом плане его автор изображает натюрморт, включающий, помимо орудий страстей (гвоздей и молотка), ножниц и ножа, также светлую пиалу, в которую опущен край драпировки, и две бутылки темного стекла, – и это придает некий оттенок будничности трагическому сюжету и приближает его к настоящему времени.

А, возможно, даже показывает апокалипсическое завершение нашей эпохи, поскольку вся сцена наделена фантазмагорическим характером: все изображенные фигуры (и распятые, и плакальщицы, и появляющиеся всадники) обнажены; к телу Христа прильнула рыдающая женщина, лик Его не виден из-за перекладины ближнего к нам креста.

¹⁴ Мы не можем с уверенностью назвать имена персонажей. Возможно, следуя Евангелию от Иоанна, мастер изобразил на картине мать Иисуса Марию, ее сестру Марию Клеопову, Иосифа из Аримафеи (ученика Христа), Никодима, принесшего состав из смирны и алая для натирания тела, и Марию Магдалину.

¹⁵ Евсей Моисеенко./Автор вст. ст. М.Герман. – Л.: Аврора, 1975. С. 42.

¹⁶ На это, применительно к пейзажной живописи Е.Е.Моисеенко, обращает внимание, в том числе и Е.Н.Литовченко, считая это отражением особенностей действительно существующего природного ландшафта (Юкки, где находилась дача художника). См.: Е.Н.Литовченко. Юкки – источник сюжетов, жанровых мотивов и решения пространства в произведениях Е.Е.Моисеенко./Сборник научных статей. – СПб., НИМ РАХ, 2000. С. 40.

¹⁷ Д.С.Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1967. С. 328.

¹⁸ Испания, так же, как и руины Италии, приобщение к «вечному» городу, – находят свое отражение и в произведениях Е.Е. Моисеенко.

¹⁹ В.А.Гусев. Мыльников А./Сост. В.А.Гусев, Е.М.Елизарова. – М.: Советский художник, 1989.

²⁰ Цит. по: «Испанский триптих» А.Мыльникова. Беседа Н.Некрасовой с мастером.// Юный художник. 1985. № 11. С. 8.

²¹ Цит. по: «Испанский триптих» А.Мыльникова. Беседа Н.Некрасовой с мастером.// Юный художник. 1985. № 11. С. 8, 10.

²² Цит. по: В.Гусев. А.Мыльников. – М.: Советский художник, 1989. С. 73.

²³ Вновь следует вспомнить одно из произведений Р.Гуттузо, уже широко известных к тому времени советскому зрителю (после персональной выставки художника, состоявшейся в 1961 г.). Его работа «Расстрел (Посвящается Гарсии Лорка)» 1938 года (Х., м. 130 x 80. Галерея современного искусства, Рим) предлагала иную трактовку этого трагического события. Художник изобразил несколько, максимально приближенных к зрителю фигур: двое слева от нас прицеливаются – в двух, гордо стоящих (почти вплотную к дулам) справа, – их разделяют фигуры ничком лежащих расстрелянных. Фигура Г.Лорки, равнодушно-спокойно и хладнокровно встречающего смерть, выделена в тоне, – освещено его лицо и светлая рубашка.

²⁴ В.Пилипейченко. К определению жанровой специфики «Испанского триптиха» А.Мыльникова.// Советская живопись. Вып. 7. – М.: Советский художник, 1986. С. 149.

²⁵ То же. С. 150.

²⁶ Речь идет о таких работах, как, например, два небольших эскиза-варианта Н.Н.Ге (1892 и 1894 гг.) для картины «Распятие», выполненных тушью и графическим карандашом на желтоватом картоне.

²⁷ Из беседы с художником. 22 марта 2005 г.

²⁸ Из беседы с художником. 22 марта 2005 г.

²⁹ Здесь же были представлены также – «Междоусобица» (1994 – 1996) и «До самой смерти» (1996) А.К.Быстрова; «Блудный сын» (1995) С.Д.Кичко; пейзаж «Троицкий собор» (1993) Н.П.Фомина и композиции А.Ю. Синицы, выполненные в 1995 г., – «Ангелы, свивающие небо», «Плачущий ангел» и «Ангел, стоящий на солнце».

³⁰ Цит. по: Сергей Репин. Живопись. – Пушкинские Горы, Сельцо Михайловское, 2003. С. 9.

³¹ Из беседы с художником. 9 декабря 2005 г.

³² Напомним, что это произведение было представлено на Весенней выставке преподавателей в 1996 г.

³³ Так, например, А.И.Дендерина выполнила там сцену Крещения княгини Ольги, А.А.Погосян – князя Владимира. Об участии петербургских живописцев в восстановлении росписей Храма Христа Спасителя см.: Храм Христа Спасителя. Участие петербургских художников в воссоздании живописного убранства храма./Авторы и сост. Н.С.Кутейникова, К.К.Сазонова. – СПб.: Облик, 2001.

³⁴ К сюжету притчи о возвращении блудного сына отсылает нас и этюд Ю.В.Калюты «Прощение» (1997). Собственно мотив, а также и общий теплый колорит, напоминают нам об известном полотне Рембрандта, но, несомненно, работа современного мастера не цитирует шедевр, а лишь предлагает свое, иное (более камерное) решение вечной темы. В ней нет того умиротворенно-благостного состояния (ощущения) всепрощения. Кажется, здесь ярче звучат трагедийные ноты (а, следовательно, и страсти человеческие, пока не позволяющие приблизиться к надличностному сознанию), – их выражает широкое, эскизное письмо, отсутствие нюансов колорита. В лице «сына» угадываются автопортретные черты художника.

³⁵ Из беседы с художницей. 22 октября 2005 г.



НЕОКЛАССИКА В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ И ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

(К проблеме диалога искусств в культуре Серебряного века)

Сравнительный анализ литературы и искусства – дело заманчивое, часто неправомерное, редко удачное, но всегда сложное и неоднозначное. Произведения искусства обладают зримой материальной формой, тогда как литература нематериальна. Литература – искусство временное, живопись – пространственное. Однако, среди всех видов изобразительных искусств именно станковая картина близка своей содержательной составляющей литературе. И, пожалуй, неоспорим тот факт, что произведения, созданные в один исторический период, отмечены некими характерными интонациями, присущими эпохе.

Начало XX века – переломный период в художественной жизни России: это время эсхатологических прозрений, декаданса – с одной стороны, с другой – «духовного ренессанса» (термин Н.Бердяева), культурного подъёма. С этим связаны те напряжённые многосторонние поиски новых путей в творчестве, неожиданных форм и новых тем, которые характеризуют этот период.

В октябре 1909 года в Петербурге вышел первый номер нового журнала «Аполлон», в редакционной статье которого провозглашался «широкий» путь «аполлонизма» – движение к «новой правде», стройному творчеству, «прекрасной форме», чёткому стилю. Художественная ориентация издания была отражена уже в самом названии: бог Аполлон – символ стройного «классического» искусства противопоставлялся Дионису, символизировавшему иррациональное начало в творчестве, ставшего к тому времени синонимом символизма.

Именно «преодоление символизма» (по выражению В.М.Жирмунского) в формальном, прежде всего, отношении и явилось благодатной почвой для рождения неоклассики. 1910-й год, по мнению многих исследователей, стал временем подведения «итогов символизма» (доклады А.Блока «О современном состоянии русского символизма», Вяч. Иванова «Заветы символизма»). В среде начинающих литераторов, стремившихся рассеять «мистические туманы», возникает «Цех поэтов» во главе с Н.Гумилёвым и С.Городецким. В кружок входили А.Ахматова, О.Мандельштам, Г.Иванов, М.Лозинский, т. е. поэты различных идейно-художественных взглядов. Общее, что их объединяло – поиски выхода из кризиса символизма. На одном из собраний «Цеха» был решён вопрос об акмеизме (от греческого слова акме – вершина), новом направлении, преемнике символизма. Основными канонами акмеизма должны были стать поиск равновесия между образом и формой, работа над техникой стиха, отношение к слову как к материалу искусства. «Вещь, ставшая символом, потеряла своё конкретное вещественное значение, тогда как нужно узнавать её живую плоть. Поэтому поэты этой школы называли себя ещё адамистами. Как Адам впервые назвал вещи, впервые дал им имена, так и

поэты должны по-новому подойти к вещам, по-новому назвать их»¹. Н.Гумилёв в статье «Жизнь стиха» отмечает, что стихотворению должна быть свойственна «мягкость очертаний юного тела» и «чёткость статуи, освещённой солнцем»². Одновременно сходные идеи были высказаны М.Кузминым в знаменитой статье «О прекрасной ясности»³, где автор призывает художников к гармонизации отношений между личностью и миром, предлагая в художественной практике соблюдать законы строгой архитектоники. Эта мысль согласуется с идеей С.Маковского, главного редактора «Аполлона», о том, что «для искусства современности наступает эпоха устремлений ... к глубоко-сознательному стройному творчеству: от разрозненных опытов – к закономерному мастерству, от расплывчатых эффектов – к стилю, к прекрасной форме»⁴. И так, и в художественной среде звучит призыв к «определённой форме», «прекрасной ясности» содержания.

Стремление к «переживанию предметности» отразилось и на искусстве этого периода. «...В художественной жизни России первых десятилетий XX века неоклассицизм конструировался двояким способом: и как самостоятельное направление, претендующее на свою стилевую завершённость, и как художественный феномен, лишённый своей чёткой пластической системы, но целостный в своём противостоянии эстетическому радикализму “левых”⁵. Неоклассическое направление в большей степени проявило себя в архитектуре, программно противопоставив себя модерну. Неоклассику без преувеличений можно назвать ведущим направлением в архитектуре 1910-х годов. Это время выдвинуло целую плеяду замечательных архитекторов, таких как А.Щусев, И.Жолтовский, И.Фомин, В.Щуко. В изобразительном искусстве художники стремились высвободиться из пут символистской живописи: «прекрасная нудь обезволивала желания, разрывала с простотой и ясностью. Что форма, что цвет, когда полусонная грёза должна наискивать неясный образ – это и есть искусство?»⁶, – писал Петров-Водкин, искавший особую «мускульную выразительность» образов. В формальном отношении холсты приверженцев неоклассического направления отличает, прежде всего, господство линейно-пластического видения в структуре холста: конструктивная линия определяет границы и выражает характер формы, цвет локальный, живопись гладкая и многослойная. Прекрасные образцы неоклассики дало искусство В.Серова, К.Сомова, Л.Бакста, Д.Кардовского, В.Шухаева, А.Яковлева, К.Петрова-Водкина, З.Серебряковой, Б.Кустодиева, А.Матвеева, С.Конёнкова, П.Шиллинговского. Как видим, неоклассика затронула искусство мастеров различных художественных убеждений, это направление в изобразительном искусстве было столь же не однородно, как и акмеизм в литературе.

В рамках небольшой статьи не представляется возможным дать многосторонний сравнительный анализ неоклассики в искусстве и литературе. Однако, мы попытаемся эскизно обозначить общность ритмов и проблем данных явлений.

Это в первую очередь близость тем и мотивов, инспирировавших творчество поэтов и художников. Мастера, близкие кругу «Мира искусства» (а именно они и были идейными вдохновителями неоклассики), проповедовали

«пиетет к самой идее культурности» (слова А.Бенуа), эстетизм, отрицание «прозы жизни» и «литературщины» в искусстве. Пассеистические тенденции пронизывают творчество многих из них. Они обращаются к эпохам «идеальным», бесконфликтным – французскому и русскому XVIII веку, изображая празднества, придворные прогулки, куртуазные сцены. В акмеистической поэзии, в свою очередь, часто встречаются жанры пасторали, мадригала. Главной особенностью творчества мирискусников была сознательная условная театрализация образов. Похожее превращение жизни в некое подобие театральной декорации встречаем, например, у Г.Иванова:

И вот уже омыты чашки
Горячей чёрною струёй
За кофеом играет в шашки
Сановник важный и седой

Иль дама, улыбаясь тонко,
Жеманно потчует друзей.
Меж тем, как умная болонка
На задних лапках – служит ей...
(«Отплытие на остров Цитеру»)

Прославление чувственного, земной любви, хрупкий мир маскарадов и грациозных маркиз, их галантных игр во влюблённость в поэзии М.Кузмина, безусловно, вызывает в памяти произведения К.Сомова – «Осмеянный поцелуй» (1908), «Пьеро и дама» (1910), «Арлекин и дама» (1912) и др.

Маркиз гуляет с другом в цветнике.
У каждого левкой в руке,
А в парнике
Сквозь стёкла видны ананасы.
(«Разговор»)

Лёгкая ирония, изящество и утончённость, переходящие в манерность, порой и в жеманность, поэтизация милых «прелестных мелочей»

Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку
И вишен спелых сладостный агат?
«Где слог найду, чтоб описать прогулку...»

– в этом сила и своеобразие творчества обоих художников.

Эти гедонистические настроения, однако, окрашены оттенком скепсиса, грустного предощущения грядущих потрясений. Характерны, например, циклы А.Бенуа «Смерть», «Последние прогулки короля», где явственно звучит тема заката королевской жизни и самого «века суетных маркиз». В том же ряду стоит «Арлекин и Смерть» (1907) Сомова, где яркий костюм Арлекина, красочный праздник, беспечность влюблённых контрастируют с образом Смерти, закутанной в чёрный маскарадный плащ. Сомов часто придаёт чертам своих персонажей ощущение болезненной хрупкости, мертвенной бледности. Выражение лиц – гримасы, застывшие кукольные улыбки. Усталость от суетной жизни – тема многих стихотворений другого акмеиста – Б.Садовского:

Да, здесь я отдохну. Любовь, мечты, отвага,
Вы все отравлены бореньем и тоской.
И только ты – моё единственное благо,
О, всеобъемлющий, божественный покой...
(«Позднее утро»)

Жизнеутверждающие «конквистадорские» стихи Н.Гумилёва пронизаны нотами безнадежности, даже безысходности. «Жизнь бормочет ложь» и, значит, правда – в смерти. Эта тема красной нитью проходит через всё творчество поэта:

Что ж, обратиться нам вспять, Вспять повернуть корабли, Чтобы опять испытать Древнюю скудость земли?	Нет, ни за что, ни за что! Значит, настала пора, Лучше слепое Ничто, Чем золотое Вчера! («В пути»)
---	--

Утонченность, некоторая даже экзальтированность чувственных переживаний лирической героини Ахматовой перекликается с мотивами «изящной печали»:

Наклонился – он что-то скажет...
От лица отхлынула кровь.
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.
(«Смятение»)

Литературные критики, писавшие о творчестве Ахматовой 1910-х годов (Ю.Тынянов, В.Жирмунский, М.Бахтин), отмечают характерный для этого периода узкий диапазон тем: любовь, родина, молитва. Однако, «она была нова и ценна не своими темами... Тема была интересна не сама по себе. Она была жива каким-то новым углом стиха, под которым она была дана. Был новым явлением её камерный стиль, её по-домашнему угловатое слово; и самый стих двигался по углам комнаты...»⁷ Но ведь совершенно то же самое можно отнести на счёт живописи З.Серебряковой. Именно непосредственность, поэтичность впервые выставленных ею в 1910-м году работ сразу обратили на себя внимание как искушённых эстетов, так и широкой публики. А.Бенуа восторженно писал об «Автопортрете» («За туалетом»): «...несомненно самая радостная вещь... Здесь истинный художественный темперамент, что-то звонкое, молодое, смеющееся, солнечное и ясное, что-то абсолютно художественное...»⁸ Сюжет картины незамысловат – молодая привлекательная женщина любуется своим отражением в зеркале, солнечное морозное утро вторит её душевной гармонии. Но как, тем не менее, это свежо и ново по настроению, особенно если вспомнить, что вещь написана накануне многочисленных художественных (и не только художественных) бурь и потрясений! Искусство Серебряковой отстоит в стороне от этого. Долгие часы сеансов, многослойное письмо, тщательная моделировка формы – традиции

искусства прошлого определяли внутреннюю структуру творчества художницы.

Проводя аналогию между творчеством Ахматовой и Серебряковой, мы, разумеется, не имеем в виду интонационную близость, так как жизнеутверждающая Муза художницы вдохновлена полнокровной ясной красотой крестьянского бытия. Однако, любовь к детали, вещи, тот несомненный и важный смысл, который вкладывается обеими авторами в «разговорный» язык, изображение предметов быта, несомненно, роднит их творчество. Образ раскрывается в конкретно-чувственных деталях, через символику вещи:

Ты куришь чёрную трубку,
Так странен дымок над ней.
Я надела узкую юбку,
Чтоб казаться ещё стройней.
(«Все мы бражники здесь, блудницы...»)

«Человечески интимное и жизненное осмысление вещи»⁹, признание вещного мира служит поэтизации прошлого как в живописи Серебряковой, так и в поэзии акмеистов:

Кофейник, сахарница, блюда,
Пять чашек с узкою каймой
На голубом подносе жмутся,
И внятен их рассказ немой...
(Г.Иванов. «Отплытие на остров Цитеру»)

Очень часто в портреты Серебряковой включены натюрморт или часть интерьера или пейзаж за окном – свидетели обыденной жизни человека («Портрет О.К.Лансере», 1910; «За обедом», 1914; более поздние «Портрет А.А.Черкесовой-Бенуа с сыном», 1922; «Портрет М.А.Тройницкой», 1924). Вернёмся вновь к уже упоминавшемуся «Автопортрету»: весь мир дамских предметов, расположившихся на полке перед зеркалом, «участвует» в утреннем туалете – пузырьки, пудреницы, шпильки и булавки, бусы и ленты, как в натюрмортах малых голландцев ведут меж собой неслышную беседу. Уютно поблёскивают поверхностями кувшин и таз для умывания, а зеркало на стене отражает окно, покрытое морозными узорами, сквозь которые в комнату проникает ощущение солнечного утра.

Сравним с суждением Бахтина об Ахматовой: «У Ахматовой предмет живой, каждая вещь живёт своей жизнью, но есть и героиня. И живой пейзаж, главным образом, комнатный, созвучен переживаниям героини, ... каждая вещь знаменует только себя, свою особенность»¹⁰.

Наш краткий обзор был бы не полным, если бы мы не коснулись творчества центральных фигур в живописи неоклассического направления 1910-х годов – В.Шухаева и А.Яковлева. Оба прекрасные рисовальщики, свой культ рисунка привносят и в живопись. В своих портретах, стилизациях под

кватроченто, они использовали не только композиционные приёмы старых мастеров, но и старинные живописные техники. Их картины, вызывающие ассоциации с музейными экспонатами и одновременно разрушающие это ощущение диссонирующим отзвуком современности, сродни поэзии самого загадочного из поэтов-акмеистов – О.Мандельштама.

Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны...
(«Я не слышал рассказов Оссиана...»)

Поэт создаёт свой мир из ассоциаций, рождённых его субъективным восприятием истории культуры. Он опосредованно выражает своё отношение к современности, произвольно соединяя в своих произведениях литературные образы, факты истории («Я не слышал рассказов Оссиана...», «Домби и сын»). Отмечая эту особенность поэтики Мандельштама, Жирмунский писал, что его поэзия «имеет своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а чужое художественное восприятие жизни», «перед этим объективным миром, художественно воссозданным его воображением, поэт стоит неизменно как посторонний наблюдатель, из-за стекла смотрящий на занимательное зрелище»¹¹. Вспомним здесь «Портрет Ларисы Рейснер» (1915) или «Портрет Е.Н.Шухаевой» (1917) В.Шухаева. Первый из них, несомненно, был вдохновлён «Джокондой», и композиционное построение сразу «заставляет» нас мысленно обратиться к первоисточнику. Но цветовое решение (сочетание локальных пятен с главенствующим форте чёрного), жёсткость в прорисовке деталей, прежде всего сама трактовка образа – сутуловатая крупная фигура, «мешковатый» силуэт, программная портретность черт лица противоречат ожидаемому, знакомому образу-идеалу женственности, одухотворённости и мечты. «Портрет Е.Н.Шухаевой», как и «Л.Рейснер» исполнен на дереве в забытой технике живописи маслом по листовому золоту. В свете искусственного источника на глубоком тёмном фоне мерцает золотисто-оранжевый шёлк платья старинного покроя, в которое одета модель. Композиция напоминает «Антею» Пармиджанино, эти образы роднит и самоуглублённость, какая-то болезненная хрупкость. Но героиня Шухаева пребывает в безвоздушном пространстве, она возникает из мрака словно фантом, красно-чёрно-синяя трёхцветка фона и тревожные отблески холодных золотистых и коричневых тонов создают впечатление внутренней напряжённости, затаённой тревоги.

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста;
Твой мир, болезненный и странный,
Я принимаю, пустота!
(«Служ чуткий парус напрягает...»)

Мрачная одушевлённая чернота впервые появилась в двойном автопортрете «Пьеро и Арлекин» (1914). Этот приём в сочетании с застылостью

поз, педантичной увлечённостью линейной структурой холста и самой амбивалентностью образов (реальные люди? ампула? актёры в роли?) рождает необъяснимую интонацию неясной тоски, безысходности.

Шухаев и Яковлев известны, прежде всего, своей блистательной графикой. В живописи они, в основном, работают в жанре портрета. Обратимся к Мандельштаму: «Его [Мандельштама] работа – это работа почти чужеземца над литературным языком. И поэтому он чистый лирик, поэт малой формы. Его химические опыты возможны только на малом пространстве... Его оттенки на пространстве эпоса немыслимы¹²».

Программная ориентация на западноевропейские классические образцы, графичность, даже сухость исполнения придаёт произведениям Шухаева и Яковлева универсальный, внациональный характер. Показательно, что своими работами они в определённой степени предвосхитили концепцию «Новой вещественности», возникшей в Европе в конце 1910-х годов. Мандельштам «не сумел» преодолеть символизм в своём творчестве, так же как и наследовавшие его из предыдущего десятилетия мирискусники младшего поколения Шухаев и Яковлев.

Несозданных миров отмститель будь, художник, –
Несуществующим существованье дай;
Туманным облаком окутай свой треножник
И падающих звёзд пойми летучий рай!
(«Я знаю, что обман в видении немыслим...»)

Всякое сопоставление разных видов искусства, каким бы заманчивым оно ни казалось, никогда, вероятно, не будет выглядеть убедительным. Остаётся ощущение, что сравнение недостаточно тонко или черты сходства просто надуманы. Однако, между картинами приверженцев неоклассической линии и стихами акмеистов, несомненно, существуют переклички. Они выражены близостью тематической, иногда эмоциональной, стремлением к «графической чёткости образов»¹³, стройности изображения, поэтической ясности, строгости к слову, подчёркнутой изобразительности. В конечном итоге, кажется, что между неоклассической живописью и акмеизмом столько же сходств, сколько и различий.

В нашей небольшой статье мы наметили лишь некоторые подступы, подходы к большой и сложной теме взаимопроникновения, взаимовлияния, одним словом, взаимодействия неоклассической живописи и поэзии первой трети XX века. Жанр этой публикации можно было бы определить, как «штрихи к...» или «заметки на полях», которые помогли автору чуть яснее представить ту сложную и многогранную картину, которую являла из себя культура, названная Серебряным веком.

Примечания

¹ М.М.Бахтин. Акмеизм.// М.М.Бахтин. Собр. соч. в 7 тт. Т.2. – М.: Русские словари, 2000. – С.355.

² Н.Гумилёв. Жизнь стиха.// Н.Гумилёв. Сочинения в 3 тт. Т.3. – М., 1991. – С.9.

- ³ М.Кузмин. О прекрасной ясности. // Аполлон, 1910, №4.
- ⁴ С.Маковский. Вступление. – Аполлон, 1909, №1. – С.3.
- ⁵ Е.Борисова, Г.Стернин. Русский неоклассицизм. – М.: Галарт, 2002. – С.9.
- ⁶ Цит. по: В.А.Леняшин. ...распространение себя в пространстве. Вступ ст. к каталогу ГРМ «К.С.Петров-Водкин. 1878-1939. Живопись. Избранное». – СПб: Palace Edition, 2001. – С.6.
- ⁷ Ю.Тынянов. Промежуток.// Ю.Тынянов. История литературы. Критика. – СПб: Азбука-классика, 2001. – С.408.
- ⁸ А.Бенуа. Художественные письма. Выставка «Союза». Цит. по: В.П.Князева. З.Е.Серебрякова. – М.: Изобр. искусство, 1979. – С.57.
- ⁹ М.М.Бахтин. Ук. соч. – С.355.
- ¹⁰ М.М.Бахтин. Ахматова. // М.М.Бахтин. Ук. соч. – С.357.
- ¹¹ В.М.Жирмунский. Преодолевшие символизм.// В.М.Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.,1977. – С.124.
- ¹² Ю.Тынянов. Ук. соч. – С.428.
- ¹³ В.М.Жирмунский. Ук. соч. – С.110.



СВЕТ НЕЗРИМЫЙ
(Сергей Радонежский – душа русского единения)

Великий русский живописец Василий Дмитриевич Поленов любил повторять, что искусство должно нести зрителю духовную радость, и что если этого не происходит, то для чего вообще нужно такое искусство?! Возможно, многие именитые художники захотят поспорить с этим утверждением, но для меня оно аксиома. Давая ребенку кисточку и краски, я всегда предупреждаю: «Ты не просто учишься композиции, сочетанию различных оттенков, не просто пробуешь разные изобразительные техники, прежде всего ты выражаешь в каждой работе себя. Передаешь зрителю свою доброту, нежность, трепетную душу. Твоя работа должна украсить кому-то жизнь – твоим родителям, учителям, товарищам, или просто зрителям, пришедшим полюбоваться на детское творчество».

Мир ребенка органичен и чудо в нем имеет постоянную прописку. Взрослого поразило бы, если бы он увидел на улице живого Христа. А малыша – нет. Его такая встреча просто обрадовала бы.

Работая с детьми, я люблю водить их по залам Государственного Русского музея, показывая дивные образцы отечественного искусства. Мы начинаем разговор в залах, экспонирующих иконы. Святые лики Иисуса, Божьей Матери, Николая Чудотворца, Георгия Победоносца становятся для ребенка родными. Узнавая историю земной жизни святителя, юный художник становится ему ближе, впускает его в сердце и садится за мольберт уже с большим духовным опытом.

Но особенно люблю я показывать маленьким творцам зал Михаила Васильевича Нестерова – «Под благовест», «Великий постриг», «Пустынный»... И, конечно, программное полотно – «Святая Русь».

Дети обожают эту картину. В ней все так дивно созвучно чистой младенческой душе. В юных паломниках малыши узнают себя. Христос как будто именно к ним выходит из стен монастыря. В его величественной фигуре все столь прекрасно и одновременно просто. Это русский Христос, русский Бог, русская мечта...

Я думаю, что именно Михаил Васильевич Нестеров, более других отечественных религиозных художников, приблизился к пониманию «святости», и сумел найти ее изобразительное решение. Растворенность в природе, духовный покой, льющийся от героев, тишина, наполненная небесным пением – этот вечный русский эдем. И, конечно, любимый персонаж художника – святой преподобный Сергей Радонежский. Как он прекрасен, как свет Фаворский, сияет с каждого полотна.

Известно, что Нестерова не понимали многие современники, осуждали за идиличность и слащавую умиротворенность. В России занималась кровавая

заря революции, а Михаил Васильевич со странным упорством писал и писал своих праведников, подвижников веры, братской любви и единения.

Есть в его автобиографии замечательный рассказ: «Жил в Уфе, в бедном приходе, за Сутолокой, в Солдатской слободке батюшка, – его все звали по его приходу “батюшка Сергиевский”, – человек на редкость добрый, благожелательный, бескорыстный. Его все в городе любили, ставили в пример. Станный был этот отец Федор... Он был в душе поэт, художник, музыкант. Писал стихи, расписывал иконостасы в своей убогой кладбищенской церковке, играл на скрипке, а как пел!.. Его приятный, задушевного тембра голос шел в душу... Кто у него не бывал! Ведь он был никем не заменим, его любил простой народ в “Солдатской слободке”, шел к нему со своим счастьем и несчастьем, шел доверчиво полагаясь на его мудрый суд... На мою долю в жизни выпал не один такой отец Федор. Правда, я не искал иных, меня тянуло, как художника, к типам положительным. Мне казалось, что в нашей литературе, искусстве было совершенно достаточно выведено людей, позорящих себя, свою родину».

Искренний манифест художника родина, казалось, не услышала. И сам Нестеров, возможно, стал сомневаться – а правилен ли был его путь? Не зря же мастер благословил своего любимого ученика и друга Павла Дмитриевича Корина на создание монументального полотна «Реквием. Русь уходящая», где православные монахи и священники уже не смиренные кроткие братья, а суровые воины, готовые к жертвенной битве за веру. Корин более 20 лет готовился писать этот холст. Создал гениальные подготовительные портреты митрополитов и простых монахов и монахинь. Была намечена и подробная композиция. И все же не случилось... Реквиема Русского Православия не случилось... А Святая Русь Нестерова жива! Она пробивается еще очень тонким лучиком сквозь тяжелые облака духовной сумятицы, но крепнет, возрастает.

Через сто лет мы также ищем свою дорогу к Храму...

В этом году я попытался вместе с детьми дотронуться до великого русского идеала – Сергия Радонежского. Михаил Васильевич на своей картине поставил батюшку Сергия прямо за Христом. И это, конечно, не случайно. Мы пытались прикоснуться, приблизиться к этому самому известному, любимому и, кажется, знакомому русскому святому и совершили, представляется, множество духовных открытий.

Своими размышлениями об истинном феномене 14 века мне хочется сегодня поделиться с вами.

Преподобный Сергий Радонежский родился в семье благочестивого ростовского боярина Кирилла и его жены Марии и был крещен под именем Варфоломея («сын радости»). Точная дата рождения святого неизвестна. Существует несколько версий. Первая, кажущаяся наиболее достоверной, – 3 (16) мая 1314 года. К ней склонялись архиепископ Филарет Гумилевский, диакон Матфей Кудрявцев и крупнейший историк Русской Церкви академик Евгений Голубинский, создавший серьезнейший труд о преподобном.

Но существуют и иные исследования. В частности, митрополит Макарий Булгаков, архиепископ Никон Рождественский и знаменитый русский историк Василий Ключевский называют дату – 3 мая 1319 года. Необходимо отметить, что некоторые ученые склоняются к еще более поздней дате рождения святого – 1322 году.

Впервые о Сергии Радонежском было написано в 1417–1418 годах учеником святого Епифанием Премудрым и переработано во второй четверти XV века агиографом (от греческого «агиос» – святой и «графо» – пишу) Пахомием Лагофетом. Епифаний Премудрый, человек величайшей образованности и высоких духовных принципов, создавал не жизнеописание человека, но слагал именно Житие. Я сознательно ставлю здесь заглавную букву. Епифаний видел своей задачей показать уникальность, богоизбранность Сергия. Это не обычный святой, не великомученик, не страстотерпец... Его не называют равноапостольным, как скажем, князя Владимира и его бабушку княгиню Ольгу. Сергей Радонежский гораздо выше – он именно преподобный, то есть подобный самому Иисусу Христу. Эта величайшая характеристика, которая может быть дана смертному человеку. Конкретные даты жизни святого не слишком сильно занимают Епифания. И это правильно. На примере Жития святого, он творит великий гимн Православию, в некотором смысле – икону в литературе. (Подобно тому, как древние иконографы, расписывая соборы, создавали Евангелие в красках).

За прошедшие шесть столетий о Сергии Радонежском написано не так уж и много. Но каждое произведение, будь то небольшая статья или серьезный монографический труд, исполнены искреннего благоговения перед святым. Великие богословы, философы, знаменитые литераторы каждый по-своему пытались осмыслить фигуру Сергия и его значение для России.

Последнее по хронологии исследование вышло в 2006 году в серии «Жизнь замечательных людей» – Николай Борисов «Сергий Радонежский». Это блестящий исторический портрет, созданный современным ученым, на основе изучения всего написанного за шесть столетий. Поэтому далее будем придерживаться хронологии жизни святого, приведенной в этом издании. Хотя некоторые даты до сих пор являются спорными.

О детстве будущего подвижника известно очень немного. Варфоломей рос необыкновенно смиренным, послушным, любил родителей и двух братьев: старшего Стефана и младшего Петра. И лишь одно немало огорчало добрых родителей мальчика – отрок был совершенно не способен к грамоте. Варфоломей с присущим старанием относился к учебе, но наука ему, в отличие от братьев, не давалась. Подросток страдает, усердно молится, чтобы Господь даровал ему способности. И чистый проникновенный голос был услышан. Однажды Варфоломей встречает черноризца. Сердечно рассказывает святому старцу о своей беде и просит умолить Господа о помощи в науках. И старец заверяет мальчика, что с сегодняшнего дня все науки будут ему открыты. Счастливый Варфоломей приглашает монаха познакомиться с родителями. Благочестивые Кирилл и Мария становятся свидетелями чуда: отрок пропел

псалом, который до того дня ему совершенно не давался. И старец открывает блаженным родителям будущее Варфоломея: «Сын ваш будет обителем святой Троицы и многих приведет вслед за собой к пониманию божественных заповедей». И действительно, Сергей Радонежский, по словам Василия Ключевского, был одним из образованнейших русских людей своего века, наряду с митрополитом Алексием и Стефаном Пермским. «О них древние жизнеописатели замечают, что один «всю грамоту добре умея», другой “всяко писание ветхого и нового завета пройде», третий «даже книги греческие извыче добре”.

Родители Варфоломея не были, по-видимому, людьми очень богатыми, но к 1328 году они совершенно разоряются и вынуждены переселиться из Ростова в Радонеж.

Одним из самых сильных впечатлений детства и отрочества Варфоломея был, несомненно, всеобщий страх перед «злыми татарами». Это чувство было знакомо в ту пору едва ли не каждому русскому человеку. Страх смерти был унижителен, ибо превращал человека в подобие бессловесного скота. Пытаясь превозмочь его, человек призывал все свое мужество, всю волю и всю свою веру. Страх отступал перед верой. Почти все погибшие от рук татар русские князья были причислены к лику святых. Они умирали с молитвой на устах и крестом в руке. Свою смерть они стремились возвести до мученичества за веру.

Помогая исцелить слепой страх смерти, вера могла исцелить и другие нравственные болезни. Евангелие звало к единомыслию, учило бескорыстию и любви к ближнему. Именно Евангелие стало любимым предметом размышлений Варфоломея. В отличие от большинства людей он рассматривал нравственные заповеди Иисуса Христа не столько как прекрасный, но недостижимый в земной жизни идеал, сколько как руководство к действию. Сергей-Варфоломей не проповедовал Евангелие, он жил по нему. В определенном смысле его личность и была ожившими заповедями блаженств.

Видя непомерные страдания народа, Варфоломей интуитивно чувствует, что спасение только в Боге, в каждодневной страстной молитве. Его призвание быть ходатаем пред всемилостивейшим Богом за всех русских людей. Поэтому юноша должен уйти от мира, уединиться, принять постриг, стать монахом. Но при жизни родителей это невозможно. Варфоломей не имеет морального права оставить родителей без попечения, тем более что два брата его уже женаты и имеют детей. Только по смерти Кирилла и Марии, отдав все свое имущество младшему, уже обремененному семейством, брату Петру, юноша может, наконец, уйти от мира. В 1337 году вместе со старшим братом Стефаном, уже успевшим к этому времени овдоветь и принять монашеский постриг, подвижник удаляется в глухие леса на Маковце.

Там братья строят первую часовню и начинают свой трудный молитвенный путь к Богу. Не выдержав тягот отшельнической жизни, Стефан отправляется в Москву и становится насельником Богоявленского монастыря. Варфоломей же остается один. Но ничто: ни голод, ни тяжелый физический труд, ни дикие звери не пугают юношу. Он знает, что не одинок. Его любимейший помощник и охранитель – Иисус Христос – всегда с ним.

В 1341 году Варфоломея некий игумен Митрофан постриг в монахи с именем Сергей и освятил первую, еще маленькую церковь на Маковце во имя Святой Троицы. По-видимому, посвящение церкви зависело от воли самого Сергея и было, конечно, знаковым. На Руси того времени предпочитали посвящать храмы более реальным образам: мудрому Спасу, милосердной Богородице, «скорому помощнику» Николе, святым воинам и отцам церкви. Догматическое понятие Троицы – нераздельного единства Божества в трех лицах – Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Духа Святого – носило отвлеченный характер и было трудно для уразумения. Не случайно именно учение о Троице породило в истории христианства огромное количество всякого рода ересей. Но Сергию то все было открыто, никаких темных, неясных мест в Евангелии для него не было. Не зря праведника называли «учеником Святой Троицы». В эпоху страшной татарщины, трагической уособицы русских князей, когда брат шел на брата, Троица воссияла великим символом, призвавшим Русь к новой светлой жизни. По словам Григория Георгиевского: – «В Троице Сергием было указано не только святейшее совершенство вечной жизни, но и образец для жизни человеческой, знамя, под которым должно стоять все человечество, потому что в Троице, как Нераздельной, осуждаются уособицы и требуется собрание, а в Троице Неслиянной осуждается иго и требуется освобождение».

Скоро слава об иноческом подвиге молодого пустынноика, который жил в лесу с дикими зверями и даже кормил из рук медведя, разнеслась широко. К нему стали приходить паломники за советом и помощью. И Сергей понимает, что жить в полном уединении он уже не имеет права. Первая заповедь Христа: «Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, всею душою твоею, и всем разумением твоим... вторая же подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя; на сих двух заповедях утверждается весь закон...» (Мф. 22.37 – 40) и смысл истинной веры. Сергей без остатка предан Богу. Но люди, «ближние» нуждаются в нем. И им подвижник должен служить столь же сердечно. Поэтому он позволяет, решившимся на иночество, поселиться рядом с собой. Сам строит для них избушки-кельи, рубит дрова, готовит для братии пищу. Постепенно к 1344 году возникает «община двенадцати» (двенадцать монахов – по числу ближайших учеников Христа).

Монастырь, посвященный Святой Троице, был долгое время необыкновенно беден. Вместо свечей и лампад в церкви горели лучины. Ни пергамента, ни бумаги у монахов тоже не было, поэтому молитвословия и богослужебные тексты записывали на бересте. Монахи возделывали огород, но этого не хватало даже для скудного пропитания. Согласно «особножительному» уставу, по которому жила «община двенадцати», каждый инок сам заботился о своем пропитании, имел собственный запас сухарей и всего прочего. Когда у одних хлеб иссякал, другие еще имели его. Положение осложнялось еще тем, что братья решили ни в коем случае не просить милостыню в близлежащих деревнях.

Щедро раздавая свои припасы всем просящим, Сергей обычно первым оставался без хлеба. Однажды он ничего не ел три дня. Не желая просить подаяния, преподобный пристраивает сени к келье старца Даниила, о которых

тот давно мечтает. За свою работу Сергей просит лишь несколько гнилых сухарей. Конечно, Даниил готов поделиться с ним пропитанием без всяких условий. Но Сергей не желает этого. Всегда первый в работе, он повторяет слова апостола Павла – «если кто не хочет трудиться, тот и не ешь» (2 Фес, 3, 10). Подвижник мог взять только то, что заработал своими руками.

Житие святого сообщает, что однажды монахи, доведенные голодом до крайности, уже готовы были покинуть монастырь. Преподобный увещевает их – Господь не оставит своих детей без помощи. И действительно, неизвестный благодетель пожертвовал инокам воз с продуктами. Так святой Сергей, не длинными проповедями, а самой своей жизнью учит живущих с ним рядом братьев. Яркий духовный свет, как будто исходящий от его личности, привлекает все новых и новых насельников. Братия решает отказаться от апостольского числа двенадцать. Монастырь разрастается, и братия умоляет Сергия стать игуменом. В 1354 году волынский епископ Афанасий, живший в Переяславле-Залесском, рукополагает Сергия Радонежского в священники и игумены. К этому времени старший брат Сергия Стефан уже возвращается в обитель.

О Стефане необходимо рассказать подробнее. Покинув Маковец примерно в 1338 году, как уже было сказано, Стефан отправляется в Москву. И там, в Богоявленском монастыре сближается со старцем Алексием, которому в это время было около 40 лет, будущим митрополитом Московским. Алексей, сын Федора Бяконта, одного из знатнейших московских бояр, был крестным сыном Ивана Даниловича Калиты. Алексей, без сомнения, находился под влиянием московского князя, который увлек монаха мыслью о союзе между митрополичьей и великокняжеской властью. Он был необходим великому князю для борьбы за возвышение московского княжества, победу над мятежными тверскими князьями и установления единоличного господства над всей Русью. В историческом смысле далеко не безгрешный князь Иван Калита был прав. Так как только сильная, единая Русь могла сбросить ненавистное иго татар, обрести желанную независимость и осознать себя великой нацией. Глубоко верующий Иван Калита много думал о Церкви не только как христианин, но и как правитель. Не жалея сил и средств, он стремился превратить Москву в крупнейший религиозный центр Северо-Восточной Руси. Алексей был, по – мнению князя, самой подходящей фигурой для возвышения в сан наместника митрополита. Он был высокороден и выделялся обширными знаниями. Мог цитировать на память целые страницы из отцов церкви, писал и читал по-гречески. Но только после смерти Ивана Калиты, в 1340 году, митрополит Феогност, выходец из Византии, приближает к себе Алексея и делает своей «правой рукой». Алексей не забыл Стефана. По его просьбе митрополит рукополагает Стефана в сан священника. Вскоре старший брат Сергия становится игуменом Богоявленского монастыря, а затем и духовником нового московского князя, сына Ивана Калиты – Семена Гордого. (Семен Иванович Гордый скончался в 1353 году. Но, видимо, еще ранее Стефан перестает быть духовником великого князя и возвращается в монастырь на Маковец).

Несомненно, что Алексей знает о подвижническом подвиге Сергия и всячески приветствует его. Алексей не только выдающийся церковный деятель, но, прежде всего, государственный, неустанно радеющий о духовном и национальном возрождении Руси. Он понимает, что радонежский отшельник несет высшую земную миссию – свет Бога измученным русским людям. В 1353 году умирает Феогност, Алексей отправляется в Константинополь и возвращается, спустя два года, уже митрополитом Московским. Именно его стараниями в русских монастырях начинается общежительная реформа. Ее родоначальником становится, конечно, святой Сергий Радонежский.

И тут необходимо сделать некоторое разъяснение. В начале нашего рассказа о святом Сергии отмечалось, что уже с юных лет подвижник искал уединения для несуетного общения с Богом. Для этого он уходит подальше от людей в леса на Маковец, а не в городской монастырь, скажем в Москву. Но Сергий Радонежский отнюдь не восточный столпник, ищущий только личного спасения. Он понимает, что Господь не зря посылает ему различные знамения. На нем лежит огромная миссия – быть духовным поводырем ждущей возрождения Руси. Центром просвещения народа и должны стать общежительные монастыри, по-гречески – киновии. Монахи придут в глухие леса, ранее неизведанные места. Они построят храмы, распашут и засеют землю, начнут постепенно собирать вокруг монастырей народ, учить его, нести грамотность, и даже защищать – служить крепостями от врагов. Возможно, столь серьезные государственные планы преподобный Сергий и не вынашивал. Но они уже, конечно, родились у митрополита Алексея. Он просит Константинопольского патриарха Филофея послать Сергию грамоту. Обращение патриарха с просьбой установить в Троицкой обители общежительный устав по типу афонских киновийных монастырей произвело на игумена и благочестивую братию очень сильное впечатление. И около 1355 года строгий устав был принят. Прежде монахи жили в своих кельях поодиночке и собирались вместе лишь для богослужения; по новому уставу вводились равенство, четкое разделение обязанностей и внутримонастырская дисциплина. Равенство обеспечивалось отсутствием у иноков какого-либо личного имущества и общей трапезой. Залогом послушания служили различные формы воздействия игумена на братьев: от отеческого внушения до изгнания из монастыря. Строгие киновийные монастыри уже были на Руси. Достаточно вспомнить Киево-Печерскую лавру, и «отца русского монашества» Феодосия Печерского, пример которого был очень важен для Сергия. Следуя заветам знаменитого киевского игумена XI века, можно было устроить на Маковце настоящее «страннолюбие» и благотворительность. Но святой Сергий шел в своих размышлениях еще дальше. Он мечтал о создании на Маковце сообщества праведников, живущих по заветам Спасителя. Для «мира» монастырь должен явить достижимость и действенность христианских идеалов, и в первую очередь – любви и единомыслия, небесным прообразом которых служит Святая Троица.

Но строгости общежительного устава не нравятся многим монахам. Они не хотят признавать власть игумена Сергия. Даже его брат – Стефан – восстает

против подвижника. Сергей может употребить силу и суровыми наказаниями усмирить вольнодумцев. Но это полностью противоречит мировоззрению преподобного. «Не исцеляйте зла злом», – призывает Василий Великий. (Его «Подвижнические уставы подвижающимся в общежитии и в отшельничестве» хорошо знает Сергей Радонежский.) И игумен тихо, без споров оставляет монастырь. Очень скоро братия спохватится и бросится возвращать преподобного. Обитель без Сергея придет в запустение. Только через четыре года, вняв просьбам митрополита Московского Алексия, Сергей Радонежский вернется на Маковец. Так высочайшим смирением святой Сергей преподал братии серьезный урок. Отказ от зла, совершаемого во имя даже высокой цели – вот великий завет преподобного. Преодоление зла – добром, силы – смирением, ненависти – любовью – один из ключевых вопросов в истории человечества. И не случайно именно этот вопрос притягивал к себе мыслителей и пророков России – Николая Гоголя и Льва Толстого, Федора Достоевского и Николая Лескова, Николая Бердяева и Владимира Соловьева.

В этой связи вспоминаются слова поучения старца Зосимы, героя романа Федора Достоевского «Братья Карамазовы» (прообразом ему послужил великий старец XIX века Амвросий Оптинский): «Пред иною мыслью станешь в недоумении, особенно видя грех людей, и спросишь себя: “Взять ли силой, али смиренною любовью?” Всегда решай: “Возьму смиренною любовью”. Решишься так раз навсегда и весь мир покорить можешь. Смирение любовное – страшная сила, изо всех сильнейшая, подобной которой и нет ничего. На всяк день и час, на всякую минуту ходи около себя и смотри за собой, чтоб образ твой был благолепен. Вот ты прошел мимо малого ребенка, прошел злобный со скверным словом, с гневливою душой; ты и не заметил, может, ребенка-то, а он видел тебя, и образ твой неприглядный и нечестивый, может, в его беззащитном сердечке остался. Ты и не знал сего, а может быть, ты уже тем в него семя бросил дурное, и возрастет оно, пожалуй, а все потому, что ты не уберегся перед дитятей, потому что любви осмотрительной, деятельной не воспитал в себе. Братья, любовь учительница, но нужно уметь ее приобрести, ибо она трудно приобретается, дорого покупается, долгой работой и через долгий срок, ибо не на мгновенье лишь случайное надо любить, а на весь срок».

Далеким предтечей старца Зосимы был и Сергей Радонежский со смиренной кротостью и властью без силы.

Сергиево смирение было формой самоотречения – основы всякого истинного подвижничества. Он умел властвовать собой, не отвечать гневом на гнев, обидой на обиду, оскорблением на оскорбление. Святой Сергей не таил в сердце недоброго чувства, стирал из памяти причиненное кем-то зло. Это смирение и есть предпосылка всеобъемлющей евангельской любви.

Вернувшись на Маковец, преподобный кротко руководит братией. По благословию игумена иноки получают различные послушания, среди которых встречаются и особые: иконопись, книгописание, храмостроительство. Иногда Сергей благословляет своих духовных чад покинуть Маковец для основания монастырей на новых местах. Так школа преподобного Сергея, через

обитатели, основанные им, его учениками и учениками его учеников, охватывает большое пространство Русской земли. Никон и Михей Радонежские, Сильвестр Обнорский и Мефодий Песношский, Сергей Нуромский и Павел Обнорский, Стефан Махрицкий и Авраамий Чухломский, Афанасий Серпуховской и Никита Боровский, Феодор Симоновский и Ферапонт Можайский, Андроник Московский и Савва Сторожевский, Димитрий Прилуцкий и Кирилл Белозерский – все они были учениками и собеседниками «чудного старца». Через Никиту и Пафнутия Боровских ведет духовная преемственность к Иосифу Волоцкому и его ученикам. Через Кирилла Белозерского – к Савватию и Зосиме Соловецким и к Нилу Сорскому.

Известна удивительная скромность Сергия Радонежского в быту. Но, может быть, еще явственнее проявляется она в мистических откровениях. Сергей обладает даром исцелять людей. Но слезно умоляет исцеленных никому не рассказывать о происходивших чудесах. Ведь он лишь проводник высшей Божественной воли. Его личная, Сергиевская воля – смирение и кротость. Так же святой никому, кроме ближайших своих учеников Симона, Исаакия и Михея, не может поведать о тех небесных знамениях, которые открываются ему. Однажды ночью в своей келье преподобный Сергей слышит голос, называющий его по имени: «Сергие!» Открыв окно, он видит необычный свет в небе и множество «зело красных птиц», слетевшихся над монастырем и его окрестностями. Небесный голос дает ему обетование: «Как много ты видел птиц этих, так умножится стадо учеников твоих и после тебя не истощится, если они захотят по твоим стопам идти».

Неоднократно сослужал Сергию в церкви во время божественной литургии «светоносный муж в блистающих ризах» – ангел Господень. Когда преподобный причащается, его как будто осеняет яркий надмирный свет.

Святой Сергей Радонежский был исихастом. Так обычно называли монахов-подвижников, которые применяют особые приемы «умного делания» – молитвы как внутренней духовной работы. Исихазм пронизывает всю историю православия. Присущие ему идеи и устремления прослеживаются уже в творениях отцов Церкви первого тысячелетия. Особую известность исихазм получает в XIII–XIV веках благодаря инокам святой горы Афон. Наиболее полное богословское обоснование исихазму дал святитель Григорий Палама, митрополит Фессалоникийский. Он учил, что, хотя сущность Бога непознаваема, Божество можно непосредственно созерцать и познавать благодаря присутствию в мире нетварных (т. е. несотворенных, существующих вечно) божественных энергий. В церковных таинствах христианин в той или иной мере усваивает эти энергии. Их и видит «внутренними очами» подвижник, как Фаворский свет – тот самый, который видели ученики Иисуса Христа при Его преображении на горе Фавор.

Учения Григория Паламы и Григория Синаита (афонского монаха, мистика и писателя) о «божественных энергиях» оказали огромное влияние на духовную жизнь Русской православной церкви: видением Фаворского света, верой в реальность богообщения и обожения человека проникнуты деяния преподобного Сергия Радонежского и его духовных последователей:

преподобных Андрея Рублева, Нила Сорского, Паисия Величковского, Серафима Соровского, старцев Оптиной пустыни.

Важнейший завет получает святой Сергий от самой Богородицы, которая является ему в сопровождении апостолов Петра и Иоанна. Видение это – исключительно по своему значению. На Руси уже были известны чудесные обретения нерукотворных икон с образом Богородицы. Одна из них – икона Толгской Богородицы – была явлена ростовскому епископу Прохору в 1314 году (по-видимому, в год рождения самого Сергия), на берегу Волги, близ Ярославля.

В Киево-Печерском патерике Богородица являлась дважды: первый раз в облике некой «царицы» она приказывает мастерам-строителям ехать из Константинополя в Киев и там выстроить собор Печерского монастыря; второй раз Богородицу увидел «мысленными очами» слепой инок Еразм.

Но Сергий увидел Богородицу наяву. Она говорила с ним, ободряла и обещала святое свое заступничество Троицкому монастырю и защиту от всех напастей. Но представляется, что Епифаний Премудрый сузил смысл завета, данного Сергию Богородицей. Он имел более важный духовный смысл. Явление Богородицы, апостола Петра – основателя христианской церкви, и апостола Иоанна – создателя четвертого Евангелия, любимого ученика Христа, в доме которого, после казни Спасителя, и жила Дева Мария до своего Успения, – было важнейшим знаком скорого возрождения Руси. Богородица обещала неотступно покровительствовать Русской земле, быть ее Нерушимой Стеной.

А заступничество Богородицы было так необходимо. Не только «злые татары», но и собственные князья безжалостно раздирали Русь на части. Преподобный Сергий не только молился об объединении Русских земель, но был настойчив в примирении удельных князей. С миротворческими миссиями, пешком (по монашескому уставу Василия Великого инокам не разрешалось передвигаться на лошадях), Сергий ходил в Ростов, Нижний - Новгород, Рязань... Путешествия были опасными. По лесам бродили шайки разбойников, грабивших одиноких путников. Но Сергия защищала вера и сознание необходимости его вмешательства. Видимо, на святого большое влияние оказывал и митрополит Алексей, неустанный борец за объединение Руси под знаменами поднимавшегося Московского княжества.

Святитель Алексей был, несомненно, личностью выдающейся, оказавшей огромное влияние на становление российской государственности. После смерти в 1359 году великого князя Ивана Ивановича Красного, брата Семена Ивановича Гордого, остались два малолетних сына – девятилетний Дмитрий и пятилетний Иван. Встал вопрос – кто получит ярлык на великое княжение? Власть, долгие годы удерживаемая в руках московских князей, уходила от них. Только митрополит Алексей мог в этих сложнейших условиях пресечь внутренние распри, встать во главе московского боярского правительства, собрать в кулак боевые силы. В 1362 году 12-летний князь Дмитрий Иванович получает все-таки ярлык на великое княжение. Рядом с князем-отроком встает его духовный наставник, учитель – митрополит Московский Алексей.

Фактически именно он и становится в эти годы мужания Дмитрия настоящим правителем. Цель святителя далека от личного возвышения. Алексей – монах, идеалом подвижнического служения для него является святой Сергий Радонежский. Но земная миссия митрополита иная. Он должен способствовать сплочиванию Русских земель не только духовно, под водительством Святой Троицы, а и на государственном уровне. Страстной проповедью. И подчас огнем и мечом Московского князя. В этом видит Алексей свою великую задачу. Именно так и воспитывает митрополит юного Дмитрия – в глубокой вере и осознании богоизбранности. Из юного княжича Алексей сумеет вырастить великого князя, сплотившего Русь на главный бой с татарами за свою независимость – Куликовскую битву. По мнению Льва Гумилева, именно 8 (21) сентября 1380 года, во время Куликовской битвы – коллективного подвига, потребовавшего сверхмощного напряжения всех сил народа, русские впервые осознали себя целостной нацией.

Не дожив, до возможно главного дня своей жизни, в 1378 году митрополит Алексей скончался. Предчувствуя свой скорый уход, он просит преподобного Сергия заменить его на митрополичьей кафедре. Но Сергий непреклонно отказывает. Заниматься политикой, совершать зло, даже во имя высших целей для святого недопустимо. Сергий возвращается на Маковец. Из Троицкого монастыря будет сиять яркая путеводная звезда, указывающая путь русского возрождения. Ни удельные смуты, ни братоубийственные княжеские походы никогда не освятит преподобный своим крестом. Но кроткий подвижник, противник всякого насилия дает свое благословение Дмитрию Донскому на великую битву за Русь, святую битву. Она должна положить начало новому рождению Русской земли. И показывая, что Церковь, монашество, это плоть от плоти русского народа, преподобный Сергий дает в помощь великому князю двух иноков – Александра (в миру Пересвет) и Андрея (в миру Ослябя). Венец земной жизни этих бывших воинов, по-видимому, боярского происхождения, святой увидел в смерти на поле брани за веру и свой народ – «душу свою за други положивша».

От мистики до государственности огромный шаг, но преподобный Сергий сделал его, как сделал шаг от отшельничества к общежитию, отдавая свое духовное благо для братьев своих, для Русской земли.

Отношения Дмитрия Донского и Сергия Радонежского после Куликовской битвы менее известны, но чрезвычайно важны для понимания личности этих величайших деятелей русского возрождения XIV века.

Митрополит Московский Алексей скончался в 1378 году. Его любимый духовный сын – великий князь Московский Дмитрий Иванович – остается без заботливого наставника, который, по сути, заменял рано осиротевшему юноше отца. О значении преподобного Сергия в исторической победе на Куликовом поле мы уже говорили. Молодой великий князь чувствует огромную благодарность святителю. И просто человеческую, и гораздо большую, даже на мистическом уровне. Ведь день Куликовской битвы совпал с праздником Рождества Богородицы. А мы уже говорили, что Дева Мария обещала Сергию Радонежскому свое заступничество Русской земле на все времена. Возможно ли

предположить, что это просто совпадение? Для человека столь глубокой веры, как Дмитрий Донской, это, конечно, не случайность – это знак Божий. Святой Сергей становится духовником великого князя, близким, дорогим для него человеком. Но и преподобный любит молодого русского героя. В нем подвижник видит все лучшие черты правителя Руси – искреннюю набожность, нелицемерный патриотизм, мужество и любовь к своему народу. Возможно, Дмитрию Донскому суждено было бы сыграть значительно более выдающуюся роль в русской истории, показать пример истинно христианского правления «без силы», но не случилось. В 1389 году в возрасте 38 лет великий князь скончался. В последний путь его провожал преподобный Сергей. В самый трудный час человеческой жизни, святой поддерживал молодого князя, причащал и соборовал его. И невозможно себе представить, что в свой смертный час Дмитрий Иванович смог бы найти лучшего утешителя.

Кончина еще очень молодого и столь любимого человека, конечно, тяжело отразилась на преподобном. Не стало и трех наиболее духовно близких учеников старца – Симона, Исаакия и Михея, которые некогда были посвящены в его мистические видения и откровения. Святитель задумывается, видимо, и о завершении своего жизненного пути. 25 сентября (8 октября) 1392 года преподобный скончался. Его мощи хранит Троице-Сергиева лавра под Москвой. Преподобный Сергей не оставил никаких записей. Но духовный и человеческий подвиг святого столь велик, что он и сегодня, по прошествии шести веков, сияет негасимым Фаворским светом, указывая единственно верный путь миллионам и миллионам русских людей.

Закончить рассказ о главном преподобном Земли Русской мне хочется словами Бориса Зайцева (дивного православного русского писателя, автора повести «Преподобный Сергей Радонежский»): «Любить – не значит превозноситься. Сознать себя “помнящими родство” – не значит ненавидеть или презирать иной народ, иную культуру, иную расу. Свет Божий просторен, всем хватит места. В имперском своем могуществе Россия объединяла и в прошлом. Должна быть терпима и не исключительна в будущем, – исходя именно из всего своего духовного прошлого: от святых ее до великой литературы все говорили о скромности, милосердии, человеколюбии. И не только говорили.

Святые юноши – князя Борис и Глеб, например, – первые страстотерпцы наши, подтвердили это самой мученической своей смертью, завещав России свой “образ кротости”. Этого забывать нельзя. Истинная Россия есть страна милости, а не ненависти».



СКУЛЬПТОР ВАСИЛИЙ СТАМОВ (1914 – 1993)

Поздние работы мастера.

Василий Гаврилович Стамов относится к плеяде ленинградских скульпторов, окончивших мастерскую А.Т.Матвеева. Живые черты современности в его искусстве преломляются в классической гармонии форм. Вечное, прекрасное в человеке у Стамова воплощается в трепетно живых и пластически цельных образах.

Найденный им еще в молодости светлый идеал женщины не только не потускнел с годами, а приобрел еще большую гармоничность и архитектурную завершенность. По ясности и простоте очертаний его произведения близки природным формам.

Стамов пришел к этому высокому по духовной значимости замыслу путем длительного, многостадийного отбора, подчиненного определенной художественной задаче – воплотить в скульптуре свое представление о прекрасном, о возвышенном начале в женском образе.

Он искал свои законы синтеза натуры, минуя общепризнанные каноны красоты.

Стамов был одним из самых ярких и плодотворных мастеров петербургской скульптуры. Он во многом определял ее высокую профессиональную и духовную культуру. Не случайно уже в семидесятилетнем возрасте он завершил произведения: «Покой», «Тревога», «Торс», «Хлеб», – за которые в 1986 году ему была присуждена Государственная премия России. А в 1987 году создал статую «Писатель Ф.Абрамов».

Казалось бы, Стамов до конца исчерпал свои возможности пластических открытий женской натуры, но вот на рубеже 1980-х годов в его искусстве возникает новое направление поисков образа – более интимное, камерное, в котором классичность отчасти отступает перед индивидуальной неповторимостью, поэтической характерностью...

В 1984 году скульптор создает в деревне две взаимодополняющие композиции, посвященные теме мира: «Покой» и «Тревога». В них воплощен образ Материнства. Интимность трактовки образов не умаляет значительности замысла, а скорее наоборот, усиливает его поэтическое воздействие. Большую роль в художественной структуре произведений играют едва заметные, сложные градации формы, пластически передающие авторский философский подтекст.

Ясная уравновешенность композиции «Покоя» уже сама по себе, чисто пластическими средствами утверждает идею покоя, гармонии всего живого. Внутреннее созерцательное состояние молодой матери, поглощенной нежными чувствами к малышу, выражает умиротворение. Едва заметные касания ее рук, поддерживающих малыша, наделены поэтической символикой. Произведение

вырезано в красном дереве, энергичные темно-розовые переливы которого усиливают его жизнеутверждающее, мажорное звучание.

В «Тревоге» тема материнства наделена трагедийным подтекстом. В этом произведении яснее определилось новое «стамовское» видение натуры. Пропорции женской фигуры можно назвать скорее неправильными, но они пленительны своей неожиданностью, неповторимостью... Чуть намеченная асимметрия композиции, смещение объемов зрительно вызывают чувство тревоги, неуверенности... Нарушенное равновесие масс в композиции согласуется с нарушенным покоем матери, тревожно склоненной над тельцем новорожденного...

В произведениях звучит мелодия вечной женственности, материнства как основы всего живого на Земле. Поэтический подтекст усиливается трепетом фактуры светлого дерева, тепло и мягко мерцающего. Сдержанность и строгость пластического языка Стамова здесь проявились с наибольшей последовательностью.

К одному из последних женских образов Стамова относится и «Торс» (гипс, 1985).

Впервые эта пластическая идея была им найдена еще в 1959 году в произведении «Утро». В дальнейшем ту же пластическую идею скульптор претворяет в дереве. Стремясь уйти от повествовательности найденного в 1950-е годы мотива и сконцентрировать свое внимание на благородстве пропорций женской фигуры, ее пластической красоте, он отказывается от изображения рук статуи. Очертания силуэта приобретают еще большую лаконичность, а согласования профилей достигают редкой музыкальности. Пластическая завершенность и цельность форм сообщают произведению монументальность. Несмотря на относительно небольшие размеры, оно активно доминирует в архитектурном пространстве, четко просматриваясь даже с самых отдаленных точек зрения.

К поздним произведениям Стамова также относятся большие композиции в дереве: «Хлеб» (1984), «Писатель Ф.Абрамов» (1987), но они требуют особого анализа. Возможно, в них были заложены новые возможности мастера, но им не суждено было осуществиться...

Творчество Василия Гавриловича Стамова, Народного художника РСФСР, члена-корреспондента Академии художеств СССР, вошло в золотой фонд русской скульптуры XX века.



ПРИНЦЕССА ЕВГЕНИЯ ОЛЬДЕНБУРГСКАЯ И ИМПЕРАТОРСКОЕ ОБЩЕСТВО ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ

В Санкт-Петербурге, да и других городах России, многие учебные, медицинские и культурные учреждения напоминают нам о славной семье принцев Ольденбургских, которые жили с начала XIX до начала XX века в Петербурге. Начало этой династии положил брак дочери Петра I Анны и Голштейнского герцога Карла Фридриха в 1725 году. Герцоги Голштейн-Готторпские – младшая линия одного из древнейших владетельных Домов Европы – Ольденбургского.

Ольденбургские были известны как неустанным трудом на поприще государственной деятельности, так и благотворительностью в области образования, медицины, культуры и искусства. Многие основанные ими заведения носили до революции 1917 г. их имена, некоторые были созданы на личные средства принцев, например Училище правоведения им. П.Г.Ольденбургского. Его выпускниками были П.И.Чайковский, А.Н.Серов, К.П.Победоносцев, В.Д.Набоков и многие другие выдающиеся правоведы, ученые, писатели, поэты, композиторы. Большинству учреждениям и учебным заведениям представители семьи Ольденбургских попечительствовали, внося свои личные средства на их развитие и привлекая к сотрудничеству других благотворителей. Современники по достоинству оценили благотворительную деятельность правнука Екатерины II принца Петра Георгиевича (1812–1881). На средства, собранные по всей России, в 1889 году в Санкт-Петербурге у Мариинской больницы на Литейном проспекте был установлен памятник, на пьедестале которого имелась надпись: «Просвещенному благотворителю принцу Петру Георгиевичу Ольденбургскому».

Среди женской половины рода «русских Ольденбургских», как назвал живших в России принцев писатель Иван Бунин, выделялась активностью и деловитостью невестка Петра Георгиевича принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская (1845–1925), урожденная княжна Романовская, герцогиня Лейхтенбергская, принцесса Богарне. Она была дочерью великой княгини Марии Николаевны (1819–1876) и герцога Максимилиана Лейхтенбергского (1817–1852). Максимилиан был сыном Евгения Богарне (1781–1824), пасынка Наполеона Бонапарта. Именно его Наполеон усыновил, когда женился на Марии Франсуазе Жозефине (1763–1814), вдове виконта генерала Александра Богарне, казненного в 1794 году во времена термидорианской диктатуры.

Пасынок Бонапарта и дочь Николая I – родители принцессы

В 1837 году сын Евгения Богарне герцог Максимилиан в качестве представителя Баварского короля Людовика, своего дяди, прибыл в Россию для участия в больших маневрах. Император Николай I взял молодого герцога в свою свиту. По иронии судьбы Максимилиан, принимая участие в придворной жизни, пленился красотой и умом дочери Николая I – Марии. В июле 1839 года они поженились.

Супруги проживали в Мариинском дворце, названном в честь его хозяйки и специально для них построенном по проекту архитектора Штакеншнейдера. Максимилиан манифестом Николая I получил титул Императорского Высочества, дети именовались князьями и княжнами Романовскими, герцогами и герцогинями Лейхтенбергскими с титулом «императорских высочеств».

Военная карьера не прельщала Максимилиана. Разносторонне образованный, с живым пытливым умом, он увлекся физикой и минералогией, оставил службу в армии и полностью посвятил себя науке. Уже в 1839 году его избрали почетным членом Петербургской Академии наук. По инициативе герцога недалеко от Петербурга был построен гальванопластический завод. Большую роль сыграл Максимилиан Лейхтенбергский в развитии минералогии и горного дела. В 1844 году император Николай I назначил его Главноуправляющим Горного института. Герцог принимал активное участие в строительстве первых железных дорог в России, способствовал производству паровозов на российских заводах. В императорской семье он стал первым деловым человеком и достиг, как видим, многого.

Максимилиан Лейхтенбергский увлекался и искусством, особенно живописью. Он прекрасно рисовал, писал красками, был владельцем известной в художественном мире картинной галереи в Мюнхене, которую в течение многих лет формировал его отец – Евгений Богарне. Многие полотна из Мюнхенской галереи стали украшением Мариинского дворца в Санкт-Петербурге. Максимилиан приобретал картины известных художников, покровительствовал молодым талантам, устраивая на свои средства выставки, покупая их картины для своего дворца. Именно они составили значительную часть его замечательной коллекции картин русских художников XIX века. В сентябре 1842 года его избрали почетным членом Императорской Академии художеств, а с 1843 года по 1852 он – Президент Академии художеств и Общества поощрения художеств.

Максимилиан Лейхтенбергский был инициатором создания круглосуточной лечебницы, бесплатной для бедных и с определенной платой для состоятельных пациентов. Её открыли в Санкт-Петербурге 12 апреля 1850 года на углу Вознесенского проспекта и Глухого переулка. С 1852 года в ознаменование особой признательности к памяти герцога М.Лейхтенбергского лечебницу назвали Максимилиановской. Это название, претерпев все перипетии советского периода, осталось и в настоящее время.

Супруга герцога Мария Николаевна, как и все члены императорской фамилии, занималась общественной и благотворительной деятельностью, была членом Императорского женского патриотического общества, опекала Патриотический институт, являлась шефом 4-го драгунского Ново-Троицкого полка. В 1852 году после кончины герцога Максимилиана Николай I назначил ее Президентом Академии художеств, она также стала председательницей Общества поощрения художеств, которому подарила свою художественную библиотеку.

В 1885 году в апартаментах Мариинского дворца, ставшего к этому времени казенным, стали проводиться заседания Государственного совета и разместились различные государственные службы. С 11 февраля 1885 года Мариинский дворец являлся центром Российской государственной власти. В 1901 г. к 100-летию Государственного совета знаменитый уже в то время художник Илья Ефимович Репин создал грандиозное художественное полотно, на котором изобразил всех членов Государственного совета во главе с председателем этого заседания Николаем II. Среди участников заседания очень заметна колоритная внешность принца А.П.Ольденбургского, супруга героини этой статьи – принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской, герцогини Лейхтенбергской. Она, как выяснится далее, переняла лучшие качества своих родителей: их обоюдное увлечение искусством и деловые качества отца.

Детство, юность и любовь

Принцесса родилась 20 марта 1845 года в Санкт-Петербурге. Ее детство прошло в великолепном Мариинском дворце, в роскошных апартаментах с изысканной мебелью, в окружении со вкусом подобранных произведений искусства. Подолгу жила Евгения у своей тети, великой княгини Александры Петровны, в Николаевском дворце, который стал для нее вторым домом. Образование она получила традиционное: история, география, иностранные языки, русский язык, литература, танцы, музыка, рисование. Природные способности, унаследованные от родителей, дали возможность развиться художественным талантам Евгении, а любознательность и активный характер – включиться с юных лет в общественную и культурную жизнь Петербурга.

По воспоминаниям графа С.Д.Шереметева, принцесса *«Евгения Максимилиановна не отличалась красотой. С детства она всегда льнула к двоюродным братьям, и кажется, была равнодушна к покойному цесаревичу (Николаю Александровичу – авт.) Говорят даже, что были мечты о подобном браке, разбившиеся о твердость митрополита Филарета...»*¹

Женихом княжны Евгении стал принц Александр Петрович Ольденбургский. Их бракосочетание состоялось в Зимнем дворце 7 января 1868 года, бал по этому поводу, по воспоминаниям приглашенных, был

блестящим. В Большом танцевальном зале горели 4 000 свечей, присутствовали 2 500 гостей. Евгении предстояло жить в семье супруга во дворце на Дворцовой набережной, 2. Забегая вперед, следует сказать, что в 2000-м году на этом здании в память об Ольденбургских была открыта мемориальная доска работы скульптора А.Розанова. Сегодня во дворце располагается Государственный университет культуры и искусства.

Комнаты для молодой семьи были устроены на втором этаже со стороны Марсова поля. Евгения, теперь уже принцесса Ольденбургская, по мнению присутствовавшего на балу барона фон Белью-Маркони, произвела на всех приятное впечатление: *«Она была во всех отношениях привлекательна, очень естественна и без претензий, у нее было некрасивое, но очень приветливое лицо. Она не говорила по-немецки, но прилежно стремилась его выучить, чтобы владеть им достаточно при посещении Ольденбурга в мае. Квартира за три недели спешно была обставлена, причем с чрезвычайным вкусом».*²

Супруг Евгении Максимилиановны, Александр Петрович Ольденбургский (1844–1932) – сын принца Петра Георгиевича и принцессы Терезы Ольденбургских. С момента рождения он был зачислен в лейб-гвардии Преображенский полк прапорщиком, получил домашнее образование, прослушал полный курс в Училище правоведения. Служба в Преображенском полку, начатая Александром Петровичем в начале 60-х годов, протекала успешно. В русско-турецкой войне 1877–1878 годов он воевал уже в чине генерал-майора. За участие в военных сражениях принц был награжден орденами Св. Георгия 3-й степени, Св. Владимира 2-й степени с мечами и золотой саблей с надписью «За храбрость!»

Со временем он начал заниматься традиционными для семьи благотворительными делами, тем более что после кончины Петра Георгиевича Александр III поручил ему почти все его попечительские обязанности: Императорского училища правоведения, Детского приюта принца П.Г.Ольденбургского, ряда больниц и школ.

Евгения Максимилиановна, по воспоминаниям графа С.Д.Шереметева, в семейной жизни была *«женщиной благоразумной и хорошей хозяйкой, внимательной, заботливой матерью и добросовестной до педантизма при исполнении своих служебных обязанностей. Она ими поглощена, потому что вообще любит деятельность. Комитеты, заседания, благотворительные дела, бумажные отношения, подшиванье бумаг, представительность – это ее жизнь. Она общительна, гостеприимна, в обращении проста, она любит рассуждать, повествовать и заумствоваться и казаться политической дамой. У нее свой особый кругозор и взгляд на людей, свои особые обороты речи... По-русски она пишет и выражается безукоризненно. Она любит чтение и следит за литературой».*³

В браке у Александра Петровича и Евгении Максимилиановны родился сын Петр (1868–1924), супругой которого в дальнейшем стала сестра Николая II – вел. кн. Ольга (1882–1960).

Принцесса и великие писатели

Евгения Максимилиановна была хорошо знакома с творчеством Л.Н.Толстого, И.С.Тургенева, Ф.М.Достоевского. Как известно, в определенный период жизни Федора Михайловича его часто приглашали на вечера в дома высокопоставленных особ, в том числе и к великим князьям. Сближению писателя с царской семьей способствовал покровительствовавший ему обер-прокурор Святейшего Синода К.П.Победоносцев. С большим уважением относился к творчеству Достоевского вел. кн. Константин Константинович, сам писатель и поэт, публиковавшийся под псевдонимом К.Р. Он не раз устраивал у себя в Мраморном дворце литературные вечера, в которых принимали участие многие выдающиеся писатели того времени. На один из таких вечеров 22 марта 1870 года великий князь пригласил Достоевского, в записке к которому он подчеркнул: на вечере *«будет принцесса Евгения Максимилиановна, ей очень хочется с вами познакомиться»*.⁴ Достоевский был признателен принцу Петру Георгиевичу Ольденбургскому, содействовавшему освобождению его от солдатчины после известного приговора по делу Петрашевского. Вероятно, от личного знакомства с одним из членов его семьи он отказаться не мог, и общество, собравшееся в Мраморном дворце вел. кн. Константина Константиновича, получило огромное удовольствие от визита великого писателя и общения с ним. *«Евгения, – писал в своем дневнике К.Р. об этом вечере, – была очень довольна Достоевским, проговорила с ним весь вечер»*.⁵

Евгения Максимилиановна не упускала возможности встретиться с великим писателем, покровительствовала она также поэту Алексею Апухтину, бывшему воспитаннику Училища правоведения, которому в те годы прочили славу Пушкина. Многие лирические произведения Апухтина были положены на музыку и стали ее любимыми романсами: *«Пара гнедых»*, *«Ночи безумные»*, *«День ли царит, тишина ли ночная...»*, *«Истомил меня жизни безрадостный сон...»* и другие. В рукописном отделе НРБ хранятся стихотворения поэта, подаренные принцессе, а также телеграммы, ей адресованные. Одна из них, посланная Апухтиным Евгении Максимилиановне в ее имение Рамонь под Воронежем 8 октября 1887 года, написана как стихотворение (до сих пор не опубликованное):

*Вдали от Вас, но сердцем с Вами,
Бегу я скудными стихами
По телеграфу в пышный дом.
Пусть Вас, Принцесса, счастье встретит,
Пусть новый дом, как старый, светит
Гостеприимством и добром.*⁶

Евгения Максимилиановна интересовалась художественной жизнью России и тонко чувствовала новые веяния в искусстве. Конец XIX начало XX

столетия – время расцвета искусства «серебряного века», время противоречивое, сложное, когда еще плодотворно работали ведущие мастера критического реализма. Живой интерес Евгении Максимилиановны к искусству сочетался с вполне конкретным участием в процессе его развития. Это выразилось в ее деятельности на посту председателя Общества поощрения художеств, который она заняла по распоряжению Александра II в 1878 г. после смерти матери – великой княгини Марии Николаевны.

Общество поощрения художеств

Общество поощрения художеств с 1870 г. располагалось в здании на Большой Морской улице, 38, которое перестроил в 1870-х годах архитектор М.Е.Месмахер. В конце 1870-х годов были оборудованы выставочный зал, помещения для Рисовальной школы и для первого в России Художественно-промышленного музея. С 1882 года Общество получило статус Императорского. В 1897 г. начала работать художественно-ремесленная мастерская: декоративно-малярная, декоративно-лепная и декоративно-печатная. В начале 1890-х годов по проекту архитектора И.С.Китнера надстроили двухсветный зал со световым фонарем. Во время последней перестройки на здании над окнами третьего этажа появилось выложенное мозаикой название общества *«Императорское общество поощрения художеств. 1820–1890»*. Надпись сохранилась до наших дней. А вот скульптурное изображение аллегорической фигуры «Торжествующий гений», выполненное по эскизу Китнера, было утрачено. Залы Общества расширили и улучшили их освещенность.

Надо ли говорить, что все эти изменения происходили как раз в то время, когда Общество возглавляла Е.М.Ольденбургская? Само по себе Общество поощрения художеств было явлением замечательным. Основанное в 1820 году по инициативе и на средства трех частных лиц: статс-секретаря П.А.Кикина, князя И.А.Гагарина и подполковника А.И.Дмитриева, оно просуществовало до революции 1917 года. Целью Общества являлась пропаганда отечественного изобразительного искусства, устройство художественных выставок, издание литографированных альбомов. На средства, полученные от этих мероприятий и от продажи картин, Общество помогало талантливым художникам получать образование как в России, так и за границей. Было учреждено три золотые медали, которые присуждались каждые три года. Награжденные золотыми медалями получали возможность продолжать образование за счет Общества. Благодаря этой поддержке смогли совершенствовать свое мастерство в Европе братья К.П. и А.П.Брюлловы, П.Г. и Н.Г.Чернецовы, П.К.Клодт, Т.Г.Шевченко и И.Н.Крамской и др. Правительство ежегодно выделяло для развития Общества 10 тыс. рублей. Ныне в этом здании размещается «Союз художников России».

Общество стало одним из центров художественной жизни Петербурга. Здесь проводились выставки художников-передвижников, «мирискусников», а

в 1880 году состоялась выставка одной картины, положившая начало такой своеобразной форме знакомства с выдающимися произведениями живописи. Этой картиной был шедевр А.И.Куинджи «Лунная ночь на Днепре», ставший сенсацией в художественном мире.

Из других выдающихся выставок в залах Общества следует упомянуть Пушкинскую выставку, которую в ноябре 1880 года устроил Комитет литературного фонда. Поэт представлен на ней в домашней семейной обстановке, среди портретов родных. Особое внимание тогда привлек портрет дочери Пушкина Натальи Александровны, графини Меренберг, в юном возрасте работы академика живописи И.К.Макарова, принадлежавший сыну графини от первого брака Л.М.Дубельту.

В 1883 году значительным событием в художественном мире была выставка картин Верещагина с его знаменитым полотном «Апофеоз войны». Из других исторических выставок, проводимых в залах Императорского Общества поощрения художеств, стала 120-я выставка картин профессора И.К.Айвазовского в 1896 г. Она вызвала огромный интерес любителей живописи. Только за один месяц ее посетили около 11 тысяч поклонников художника-мариниста.

Рисовальная школа и К.Н.Рерих

При Обществе возникла также Рисовальная школа для обучения талантливых молодых людей из народа. К концу XIX века в работе Рисовальной школы возникло новое направление – художественно-промышленное, издавались журналы: «Искусство и художественная промышленность», «Художественные сокровища России», «Зодчий».

По инициативе секретаря Общества писателя-демократа Д.В.Григоровича был создан Художественно-промышленный музей. «Санкт-Петербургские ведомости» сообщали: *«28 февраля (1879 г.) происходило освящение и открытие художественно-технического музея, устроенного при Обществе поощрения художеств. Торжество почтили своим присутствием Государь Император, наследник Цесаревич с супругой, вел. кн. Владимир Александрович, вел. княг. Александра Петровна и Евгения Максимилиановна, принц А.П.Ольденбургский...»* После смерти Григоровича музею присвоили его имя.

Знаменательным моментом в деятельности Общества и Рисовальной школы стало согласие К.Н.Рериха занять по просьбе Евгении Максимилиановны должность директора этой школы. Еще ранее, также по её рекомендации, Рерих работал секретарем Общества поощрения художеств, то есть фактически был первым помощником директора музея и помощником редактора журнала «Искусство и художественная промышленность». Он возглавлял Рисовальную школу с 1906 по 1918 год. Проводимые новым директором реформы встречали сильное сопротивление противников всего

нового и современного в лице действительного члена Академии художеств М.П.Боткина и графа И.И.Толстого, которые поддерживали позицию прежнего директора академика архитектуры А.А.Сабанеева. И лишь покровительство Евгении Максимилиановны положило конец интригам против нового молодого и талантливого руководителя школы. Рерих пригласил в качестве преподавателей крупных специалистов по всем направлениям художественного творчества: знаменитого гравера В.В.Матэ, архитектора А.В.Щусева, скульптора И.Андреолетти, графика И.Я.Билибина, медальера Г.Малышева, художников А.Рылова и Н.Химона. Сам Рерих вел в школе класс композиции.

За время его руководства Школой были открыты новые классы, в том числе и для женщин: этюдный, художественной вышивки, курсы высших архитектурных знаний. В Школе появились библиотека и Музей русского искусства. Благодаря реформам нового директора, Рисовальная школа Общества в течение нескольких лет преобразилась до неузнаваемости. А.Н.Бенуа в статье, посвященной деятельности Рисовальной школы, отмечал положительные изменения, произошедшие в ней буквально за несколько лет: *«Это чудо произошло благодаря энергии одного человека, одного художника – Рериха, заслуживающего все большего и большего уважения за ту последовательность, с которой он борется за живое искусство».*⁷

Евгения Максимилиановна высоко ценила неординарность и глубокую философичность живописи Рериха. Она приобретала его произведения для картинной галереи ее дворца в Рамони (Воронежская губерния). В настоящее время известны две картины: «Утро князей охоты» и «Вечер князей охоты», эти полотна экспонируются в Воронежском художественном музее им. И.Н.Крамского. Цена Рериха как художника, принцесса уважала его и как незаурядную личность, как прекрасного организатора и педагога. Она хотела представить его к званию камергера Его Императорского Величества. Однако К.Н.Рерих был решительно против этого и желал остаться в памяти потомков не камергером, а художником.

Выставки и коллекции

В залах Общества поощрения художеств неоднократно устраивались выставки художников-передвижников, например, XXIV в феврале 1901 года. Эту выставку посетил император с семьей 17 февраля. *«Пояснения давал П.А.Брюллов. При этом присутствовали художники В.Е.Маковский, И.Е.Репин, Дубовской, Васнецов, А.В.Маковский и др.»*⁸

Большой интерес любителей живописи вызвала организованная в январь-феврале этого же года выставка картин французских художников. *«Выставка представляет выдающийся интерес, – писала газета “Правительственный вестник”, – так как она составлена из лучших картин французского отдела всемирной выставки в Париже».*⁹

В октябре 1907 года праздновалось 50-летие существования Рисовальной школы Общества поощрения художеств. В этот день школу посетила императорская чета. Встреченные председательницей Общества Евгенией Максимилиановной высокие гости осматривали школу, общались с учениками, присутствовали на торжественном молебне, познакомились с работами учащихся школы.

Бывали здесь выставки, известные не только своей значимостью как выдающиеся явления в культурной жизни города, но и одновременно своим скандальным характером. В 1908 году известный в свое время историк искусства, составитель первого научного каталога Русского музея, организатор вернисажей барон Н.Н.Врангель, брат «белого барона» П.Н.Врангеля, устроил выставку старой европейской живописи, собрав 463 картины из частных петербургских коллекций. Это были мало известные широкой публике выдающиеся художественные полотна, как например, «Мадонна» Леонардо да Винчи, получившая название «Мадонна Бенуа», так как находилась в собрании картин архитектора Л.Н.Бенуа. На выставке экспонировались картины Эль Греко, Перуджино и др. маститых мастеров живописи прошлых веков. Открытие выставки, назначенное на 10 ноября, состоялось в присутствии императора и великих князей с супругами. После того как высокие гости удалились, выставка была закрыта из-за отключения электричества и возникшего по этой причине конфликта между организатором выставки Н.Н.Врангелем и М.П.Боткиным, выступавшим в роли администратора выставки. В результате М.П.Боткин получил пощечину от Н.Н.Врангеля, который после разбирательства конфликта отсидел два месяца в тюрьме и был лишен службы в Эрмитаже. Материалы этой единственной в своем роде выставки были отражены в отдельном номере журнала «Старые годы».

Традиционными стали творческие выставки учащихся Рисовальной школы Общества, которые устраивались не только в его залах, но и в других помещениях и часто удостаивались внимания царской семьи. *«21 января (1914 г. – авт.) Николай II посетил выставку учащихся Рисовальной школы Общества поощрения художеств, устроенную в одном из залов Царскосельского Александровского дворца. Академик Рерих поднес императору икону Св. Иоанна Милостивого, написанную ученицей Суворовой, фарфоровую этнографическую статуэтку работы ученицы Брускети, а также альбом работ учащихся в школе и I том своих сочинений».*¹⁰

На базе Общества поощрения художеств возникло Общество поощрения женского художественно-ремесленного труда, которое также состояло под покровительством Е.М.Ольденбургской. Газетой «Правительственный вестник» сообщалось, что 1 февраля 1898 года была устроена выставка работ его членов в Строгановском училище в Москве.

Во дворце Ольденбургских на Дворцовой набережной, 2 хозяева собрали замечательную галерею картин русских художников. Среди них – подаренные Евгении Максимилиановне или купленные ею работы Куинджи, Айвазовского, а также портрет ее отца Максимилиана Лейхтенбергского кисти художника

Карла Брюллова, друга герцога Ольденбургского. После смерти Максимилиана Лейхтенбергского в 1852 году, (в этом же году скончался и Брюллов) по его завещанию владелицей этого портрета стала дочь Евгения Максимилиановна. Какое-то время он находился в музее Горного института. В 1918 году в числе других произведений искусства семье Ольденбургских удалось вывезти за границу и этот портрет. Он был продан во Франции и оказался в частной коллекции А.В.Мамонова в Брюсселе. В настоящее время эта работа Брюллова находится в частном собрании Владимира Царенкова, как стало известно авторам статьи после посещения выставки картин из частных коллекций «Время собирать...» в Русском музее в феврале 2008 года.

Художественную галерею дворца Ольденбургских украшали также скульптуры, наибольшую ценность среди которых представляла обнаженная фигура великой княгини Марии Николаевны, созданная известным скульптором Х.Д.Раухом.

Евгения Максимилиановна собрала также замечательную коллекцию рисунков и акварелей знаменитых художников. В инвентарном списке этой коллекции 329 единиц. Среди них работы Воробьева, Гау, Делакруа, Тимма, Тишбейна, Тихобразова, Егорова, Орловского, Шишкина, Саврасова и др.¹¹

Принцесса была и сама художественно одаренной натурой, прекрасно рисовала, увлекалась модным в то время видом художественного творчества – выжиганием по дереву. Ко дню 50-летия Училища правоведения 5 декабря 1885 года она подарила церкви Училища выжженную собственноручно на дереве икону «Образ святой великомученицы Екатерины». Своими живописными картинами, выполненными способом выжигания, Евгения Максимилиановна украсила свой дворец в имении Рамонь. Ее пейзажи изображались на художественных открытках, издаваемых Общиной Св. Евгении.

Помощь ученым

Деятельность принцессы на посту председательницы Общества поощрения художеств снискала ей признательность и уважение в среде творческой интеллигенции. Многим она оказывала финансовую и моральную поддержку. Среди тех, кто к ней обращался за содействием и получил помощь, были художники А.Н.Бенуа, Н.К.Рерих, М.П.Боткин, театральный деятель С.П.Дягилев, ученые – вице-президент Имп. минералогического общества П.В.Еремеев, физиолог И.П.Павлов, зоолог В.О.Ковалевский, философ В.С.Соловьев и др. В книге для росписи посетителей дворца Евгении Максимилиановны можно найти не только имена деятелей искусства, но и науки и медицины, крупных чиновников. Это В.М.Бехтерев, Д.О.Отт, Н.В.Склифософский, Н.П.Боголепов, М.Я.Виллие, И.Л.Горемыкин, вел. кн. Константин Константинович, герцог М.Г.Мекленбургский и др. Как видим, двери гостеприимного дворца супругов Ольденбургских были открыты для общения со многими достойными людьми того времени. К Евгении

Максимилиановне обращался также Лев Толстой с просьбой о передаче императрице прошения об облегчении участи одной из политических заключенных (Н.А.Армфельд – авт.) Толстой в письме к своей двоюродной тетке А.А.Толстой писал: *«1884. Апреля 17. Москва... мне посоветовали обратиться к Евгении Максимилиановне. Эта мысль меня обрадовала. Впечатление оставшееся об Евгении Максимилиановне, такое хорошее, милое, простое и человеческое, и все, что я слышал и слышу о ней, все так подтверждает это впечатление, что мы решили просить ее, чтобы она передала (прошение – авт.) Императрице»*.¹²

10 декабря 1903 года исполнилось 25 лет со дня принятия Е.М.Ольденбургской звания председателя Общества поощрения художеств. В этот день в большом выставочном зале Общества состоялось торжественное чествование принцессы. *«Внутренние помещения в здании Общества – лестница, вестибюль и залы приняли торжественный вид, будучи украшены тропическими растениями и цветами. В большом зале был помещен бюст Е.И.В. августейшего председателя. Стены были украшены панно с художественными работами учеников и учениц Общества поощрения художеств... От Общества принцессе были вручены золотая, серебряная и бронзовая медали работы Васютинского, преподнесен Адрес, художественно исполненный, вложенный в резной бювар из красного дерева работы преподавателя школы Волковиского. Адрес был украшен гербом Евгении Максимилиановны Ольденбургской»*.¹³ К этому дню скульптор М.А.Чижов выполнил из белого мрамора бюст Е.М.Ольденбургской, который выставили в зале, где проходило чествование принцессы. (Сегодня хранится в Русском музее – авт.) Кроме того, была отчеканена памятная серебряная медаль по гравюре В.В.Матэ с изображением Евгении Максимилиановны, а издательство Общины Св. Евгении выпустило юбилейную открытку по рисунку популярной художницы того времени Елизаветы Бём.

Е.М.Ольденбургская исполняла обязанности председателя Общества поощрения художеств до 1914 года, пока тяжелая болезнь не приковала ее к постели. На этом посту ее сменил племянник вел. кн. Петр Николаевич, а Евгения Максимилиановна оставалась почетным председателем Общества.

Принцессу волновала также проблема женского образования. Следуя в этом вопросе принципу доступности образования для всех сословий русского общества, она в 1868 г. содействует открытию Рождественской женской прогимназии при Общине сестер милосердия Святой Троицы с 4-х годичным курсом обучения. Ее попечительницей по предложению императрицы стала Е.М.Ольденбургская. Впоследствии прогимназия получила статус гимназии, и для нее в июле 1901 года было построено новое здание. Учебное заведение получило официальное название «Гимназия принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской».

После 1918 года гимназию преобразовали в единую трудовую школу. С 1991 года это 157-я экспериментальная средняя школа Российской Академии образования Петербурга. Она и сегодня носит имя ее основательницы.

Деятельность Евгении Максимилиановны Ольденбургской была настолько многогранной, что представить ее во всей полноте достаточно сложно. Кроме того, что она возглавляла Императорское общество поощрения художеств, она была президентом Императорского минералогического общества, попечительницей Императорского ботанического сада, учредителем «Магдалинского убежища» для падших женщин, основателем художественных школ, конкурсов, выставок, почетной председателем Общества содействия женского сельскохозяйственного образования и др.

В 1893 году Евгения Максимилиановна основала Общину сестер милосердия, получившую в честь принцессы имя ее небесной покровительницы Святой Евгении. При Попечительном комитете о сестрах Красного креста существовали двухлетние курсы по подготовке сестер милосердия. Сестры Евгеньевской общины призваны были оказывать медицинскую помощь не только в больнице Общины, но и в годы народных бедствий: принимать участие в оказании помощи раненым на войне, больным во время эпидемий.

Первые открытки

Для финансовой поддержки содержания Общины был организован выпуск благотворительных конвертов для рассылки визитных карточек, которые назывались «вместо визитов». Первый скромно оформленный конверт поступил в продажу к Пасхе 1896 года. Затем к Пасхе 1898 года издали первые четыре открытки по рисункам Н.Н.Каразина, получившие название «открытые письма». Тогда же выпустили первую серию из десяти открыток с акварелями К.Маковского, картинами И.Репина и других популярных живописцев, пожертвовавших свои работы Общине.

В 1903 году *«дело издания открытых писем приняло настолько большие размеры, что для заведования им Комитет образовал особую Комиссию из 9 членов (Е.Ф.Джунковская, О.Ф.Гейден, А.Н.Бенуа, В.Я.Курбатов, П.П.Марсеру, Н.К.Рерих, И.М.Степанов, В.С.Юрьев, С.П.Яремич) под председательством В.П.Канкриной»*.¹⁴

В художественном оформлении открыток и конвертов приняли участие известные художники: Л.Бакст, М.Добужинский, Е.Лансере, Г.Нарбут, С.Чехонин, В.Щуко и другие. До октября 1917 года было издано около 6500 открыток, на которых воспроизведены шедевры живописи и скульптуры, виды городов России и мира, бытовые сцены, портреты выдающихся деятелей искусства, членов императорской семьи и т. д. Эти открытки справедливо называют энциклопедией жизни дореволюционной России. Не раз они получали широкое признание на отечественных и зарубежных выставках. Новшеством явились подготовленные специально для серии «открытых писем» конверты по рисунку Е.Бём и объявленный конкурс на рисунки к юбилею А.С.Пушкина. Итог – издание серии пушкинских открыток, причем часть тиража впервые продавалась наборами в художественных конвертах.

В 1903 году издательство подвело итоги конкурса на «открытые письма», посвященного 200-летию Петербурга, благодаря которому удалось установить прочную связь с художниками, группировавшимися вокруг журнала «Мир искусства». Это обстоятельство внесло решительный переворот в план издательства. В жюри конкурса пригласили А.Н.Бенуа, вскоре он вошел в состав Комиссии художественных изданий. Фактически с этого момента Бенуа, с согласия Е.М.Ольденбургской, стал негласным руководителем издательства. Он определял тематику изданий, редактировал подписи к рисункам, контролировал весь производственный процесс. К этому же времени относится издание открыток, на которых воспроизводились живописные работы Е.М.Ольденбургской и ее невестки О.А.Ольденбургской.

«Открытые письма» стали очень популярны и быстро распространились по все стране, их рекламировали газеты крупных городов, их покупали в книжных магазинах, на почте, в газетных киосках. За годы издательской деятельности от продажи открыток на благотворительные цели было получено около 100 000 рублей. Эта сумма сопоставима с суммой, затраченной на постройку и оборудование *«близ Сестрорецка санатории для больных и выздоравливающих детей, находящихся на излечении в больнице при общине»*.¹⁵ Попечительство Евгении Максимилиановны позволило издательству получить исключительное право на издание открыток с портретами членов императорской семьи.¹⁶

Последние годы

С началом Первой мировой войны Николай II назначил Александра Петровича

Верховным начальником санитарной и эвакуационной части всех фронтов. Управление принц разместил в своем дворце на Дворцовой набережной, 2. Евгения Максимилиановна в это время тяжело болела. После перенесенного инсульта она была почти парализована и поэтому прикована к инвалидному креслу. Супруг заботливо оберегал ее от волнений внешнего мира, опасаясь осложнения болезни, даже запретил сообщать ей о начале войны.

Во время войны во дворце Ольденбургских и в Училище правоведения были устроены лазареты.

После Октябрьской революции 1917 года семья Ольденбургских эмигрировала. Сначала они переехали в Финляндию и некоторое время проживали в своем имении Ранталинна, недалеко от городка Иматры. Имение было куплено принцем в 1915 году.

С 1922 года Евгения Максимилиановна и Александр Петрович жили во Франции. На вилле в Биаррице прошли последние годы их жизни.

Евгения Максимилиановна скончалась в 1925 году. Александр Петрович – в 1932 году. Похоронены Ольденбургские в Биаррице.

Примечания

¹Мемуары графа С.Д.Шереметева. М. 2001. С. 175.

²Tantzen R. Das Schicksal des Hauses Oldenburg in Russland // Oldenburger Jahrbuch. Oldenburg/ 1960. Т. 1. С. 41.

³Мемуары графа С.Д.Шереметева. М. 2001. С. 175.

⁴Волгин И. Колеблясь над бездной. Достоевский и русский императорский Дом. М. 1998. С. 357.

⁵Литературное наследство. Т. 86. С. 137.

⁶Российская национальная библиотека. Отдел рукописей. Ф. 543. Оп. 1. Д. 120.

⁷А.Бенуа. Мои воспоминания. М. 1993. Т. 1. С. 694.

⁸Правительственный вестник. 1901. 18 февраля.

⁹Правительственный вестник. 1901. 18 февраля.

¹⁰Правительственный вестник. 1914.

¹¹Российская национальная библиотека. Отдел рукописей. Ф. 543. Оп. 1. Д. 118.

¹²Толстой Л.Н. Собр. Соч.: в 22 т. М. 1984. Т. 19. С. 35.

¹³Правительственный вестник. 1889.

¹⁴Третьяков В.П. Открытые письма Серебряного века. СПб., 2000. С. 261.

¹⁵Там же. С. 258.

¹⁶Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 202. Оп.2. Д. 2221, Л. 71.



**МИХАИЛ ИСААКОВИЧ СОЛОМОНОВ:
СУБЪЕКТИВНАЯ ВЕРСИЯ БИОГРАФИИ.**

(Окончание. См.: ПИТ, вып.10, С.189–211)

На мраморной доске «жертвам войны» в СПБ О СХ значится имя Михаила Исааковича Соломонова. Попал он туда чудом (был нещадно гоним, как отказавшийся публично откреститься от «модернистствующей соломоновщины»): немедля, после снятия блокады – по наказу тов. Сталина велено было составить список «наиболее значимых жертв в сферах искусства и науки Блокадного Ленинграда» для обвинительного досье к будущему Нюрнбергскому процессу. В кои веки – звучное, национально окрашенное имя – сослужило добрую службу художнику.

Из «списка» слово не выкинешь...

Продлим повествование о непростых буднях и редких праздниках в судьбе российского художника книги и экслибриса, портретиста и акварелиста, искусствоведа и публициста. Мастера и человека.

Эйфория от революционных свобод минула довольно скоро. Учрежденный Временным правительством «Союз деятелей искусств» (12 марта 1917 и 7 апреля (н. ст.) 1918), как и самоучрежденный «1-й Профессиональный трудовой Союз художников» (4 сентября 1918, 300 членов) – не вписались в реалии наступившей эпохи (внепартийное общество художников и Еврейское общество поощрения художеств вошли в оба Союза). Членство в профессиональных союзах становилось обязательным – спасало от бесчисленных социально-бытовых «повинностей», «уплотнений» и «обременений».

«Московское книгоиздательство» продолжало заказывать Соломонову обложки до своего почти естественного угасания в 1919 г. (в 1917 появились 3 обложки к книгам Ф.Сологуба «Алый мак», «Слепая бабочка», «Ярый год»: из писем технического директора Д.М.Ребрика Сологубу «...только на днях получил рисунок для обложки... Соломонов уезжал на юг, что и замедлило работу...им сделан несколько сложный рисунок – в три краски – и это задерживает:... на будущей неделе книга поступит в продажу»). Художником был одет в обложку альманах «Забывтый смех. Поморская муза» (Сб.1 – Беранжеровцы, сб.2 Гейневцы, составитель А.Амфитеатров). В издательстве

«Московского Совдепа» выходили переиздания детских книжечек Куприна с иллюстрациями художника (фамилия автора рисунков указывалась не всегда: это были первые «звоночки» новых веяний). Стилистические коды менялись не вдруг. Наезженные борозды служили исправно (показателен альманах «Творчество»: оформленный «сборной России»).

Зловеще звучащее новообразование «клишехранилище» – куда были свезены «национализированные» сокровища лучших типографий и словолитен Петрограда (Девриен, Вольф, Сойкин, Березовский, Леман) – наложило каинову печать на общее состояние «книжного дела» и его неуклонную деградацию (в аспектах – художественном и правовом). Невский порос сорной травой, которая выбивалась на мостовой и тротуарах сквозь слои шелухи подсолнечника и поблескивающей вобло-тараньей чешуи. Лишенный столичного статуса город лишился и двух третей населения, перестал быть миллионником. Не миновали града и моровые эпидемии.

В Петроградское отделение Государственного издательства (тогда головное в стране) Соломонов был приглашен со времени его основания в 1918 г., работал только по договорам до 1926 г. (выявлено более 30 книг с обложками и иллюстрациями художника). Вот уж где пришлось ко двору универсализм художника: от библиофильского шлягера на все времена – «Уот Тайлер» до банальнейших «турнепсов» (по слову В.Замирайло) «Враги птицеводства и борьба с ними», учебников. Основной «специализацией» стали «тюрьма и ссылка»: «Записки Шлиссельбуржца», «По тюрьмам и этапам», «История одного каторжника» и Французские революции – «История труда и трудящихся» П.Бризона, «Огюст Бланки» А.Зеваэса (Бурсона), «Коммуна. Из воспоминаний» Л.Мишеля, «Андреан Галафье» А.Февра, иллюстрации к хрестоматиям по истории революционного движения в Европе. Обложки выделялись тщательным погружением в эпоху, проработанностью деталей, изобразительным многообразием. Совместно с А.Лео были выполнены типовые обложки для серийных изданий «Трудовая школа», «Сельская школа» и т. п. (Соломонов вписывал рисунки-клейма в безукоризненно-строгие «рамки» Лео, излюбленные соломоновские «медальоны» частенько – в целях экономии – использовались издателями в качестве заставок или концовок).

Времена не выбирают: с 1921 г. рядом с художественным редактором возник политический, который постепенно заместил творческого (Э.Голлербах ненадолго возглавит «художественную часть» издательства – сосредоточив в нем лучшие имена художников книги страны – к слову – его усилиями укоренилась традиция производства «выставочных» экземпляров художественных обложек). В эту пору вышли заметные гизовские книги Соломонова: «О нем» Е.Преображенского (1924, два издания, первый в художественной практике России силуэтно-графический портрет В.И.Ленина на обложке, примечательно: поясной профильный силуэт с «прописанной» рукой – по-эскизному – знаково вплетен в фон грандиозного, в лесах, строения «из будущего»), соавторская с З.Лилиной «Наш учитель Ленин» (1925, два издания, первые вариации на тему «Ленин и дети», «Ленин и молодежь», с многозначной концовкой «Ленин в гробу»). Обе книги

малоизвестны: авторы вскоре были репрессированы (Лилина – жена Зиновьева, Преображенский – уклонист. Графический портрет Ленина (обложка воспроизводилась в известной книге Голлербаха (?) 1927 г., заклеивалась в библиотеках, если не упрятывалась в спецхран). «Норвежские народные сказки», которые собрала и перевела Е.Н.Благовещенская – замечательно лаконичны по графике и ритмике сквозных иллюстраций (1925, анималистический дар художника воплотился во всей красе). Отметим еще рисунки к главе «Маленький Бунд» в другой книге Лилиной «Дети революции» (1926) и любовно смонтированную лозвскую «Симаков И.В. Творческий путь художника» (1926, там же статья – кредо Соломонова о философии кого искусства иллюстратора).

Особого разговора заслуживает «Уот Тайлер», «революционная» поэма Андрея Глобы из жизни средневековой Англии (1922). В пору, когда в стране бушевали бумажный и красочный голод (это не фигуры речи – наряду с бытовым голодом и продуктовыми пайками существовали в РАБИСЕ (преобразованный трудовой союз художников) кистевой, красочный и бумажный пайки) и не было средств на закупку художественных материалов за рубежом – было предпринято это беспрецедентное издание, на добротной бумаге (все книги печатались на – невысокого пошиба – газетной), в полноценные два цвета (Голлербах фиксировал: «Комбинация черного и красновато-коричневого тона очень эффектна. Хорошо изображен быт, передан дух эпохи» («Книга и революция», 1923, №1(25), С.19) и громадным тиражом (6000 экземпляров, библиофильские издания редко превышали 300). Заказ на полный иллюстрационный эвр – вероятнее всего был предпринят в видах на предстоящую Международную выставку во Флоренции. Где и демонстрировался в виде книги (наряду с еще 5-ю работами Соломонова) и в разделе оригинальной графики – все 44 эскиза. К выставке был выпущен каталог на итальянском языке, а в следующем году – к 5-летию издательства – более пространный русскоязычный. Известны раскрашенные акварелью от руки экземпляры, также выполненные по заказу издательства (гонорар за эскизы составил миллион рублей, за раскраску 5 миллионов: на эти деньги, на книжном аукционе того времени, можно было приобрести пару №№ берлинской «Жар-птицы», в собрании И.К.Григорьева (СПб) раритет: именной экземпляр для А.В.Луначарского с оригинальным экслибрисом в технике акварели). Книга многократно рецензировалась, иллюстрации воспроизводились (один из сюжетов Соломонов использовал для экслибриса М.А.Дьяконова /в воспоминаниях И.М.Дьяконова – писаны в 1956, опубликованы в 1995 – находим «художник Соломонов подарил ему (отцу – С.Т.) странную картинку «экслибрис»: по мосту в бурю идет Пушкин (?– С.Т.), а под мостом Время с косой плывет по реке на развернутой книге. И на мосту написано «Tout passe (Все проходит)»/, другая воспроизведена в современной книге по истории медицины, как работа художника Соломонова «по старинной английской гравюре»).

К сожалению, история книжных выставок мало изучена: не удалось найти каталоги выставок – Института книговедения, Издательских марок из собрания

Седенко-Витязева, Изданий Наркомпроса, Произведений печати при Книжной палате, Пушкинского дома, «История обложки», «10 лет советской книге», нет подробных хроник книжных выставок, проводимых в те годы за рубежом многочисленными полублаженными организациями.

Несмотря на значительные пробелы в хронологии событий культурной жизни этого периода, выставочная деятельность (выявленная ее часть) Соломонова была достаточно интенсивной: он участвовал в «1-й Государственной свободной выставке (1919, Пг., Дворец искусств/Зимний)», «Картин Пг. художников всех направлений (1923, АХ)», экслибрисных и книжных выставках.

«Меблированные комнаты Мухина» в «толстовском доме на Фонтанке», в которые с ноября 1917 г. поселился художник – обратились в коммунальную квартиру 12 «Жилищного арендного кооперативного товарищества (ЖАКТ)». Комнату №40 (37,31 кв.м) он занимал до самой смерти в блокадном 1942 («домовая книга» хранит колориты эпох: от смены социального и количественного состава домочадцев до бдительных записей налогового инспектора касательно нашего персонажа. По записям Соломонов холост, однако, в документах ЕОПХ наличествует его собственноручная записка с просьбой об отсрочке в подаче работы «в виду болеющей тифом супруги»).

Несмотря на пройденную «классификацию в порядке квалификации» художников отдела ИЗО Сорабиса и получение тарификации по высшей категории «график-мастер – композитор»/ еще в апреле 1921 Соломонов, как не служащий, попадал в разряды то «художников-разовиков» (существовал даже «горком разовиков», а то и вовсе безработных художников (билет безработного №24951, может быть с этими обстоятельствами связано «само-омоложение» на 5 лет). Художник, помимо ГИЗа (в архиве Голлербаха есть «глухое» свидетельство: «мы платили за обложку 10 рублей, один из художников брал оптом по 9) , сотрудничал с иными издательствами: в 1923 сделал по две издательские марки и оформлял книги для «Редакционно издательского отдела Морского Ведомства» и «Колоса»; в 1925 – марку издательства и обложки для «Ленинградского Губпрофсовета» (удалось выявить около 30 издательских марок (включая шрифтовые и вариативные) и марок художественных объединений). Оформлял обложки и делал иллюстрации для книгоиздательств «Петроград», «Полярная звезда», «Жизнь в искусстве», «Красная газета», «Областного издательства». Исполнял обложки и украшения для журналов и литературных приложений к газетам, иллюстрации для периодических изданий и альманахов. Делал «стенки календарей» и «обертки мыла, коробки пудры и т. п.» для Ленжета (ТэЖэ). Не гнушался «научно-художественных акварельных рисунков по медицинской специальности», благо за «сложный рисунок с антуражем (окровавленная поверхность, синюха и пр.)» «по вызову на место нахождения больного» платили, как за «обложку, с корешком и спинкой».

Соломонов книгу любил: его библиотека состояла из книг по искусству и философии (в основном, на французском), с момента основания входил в ЛОЭ и ЛОБ. И в отличие от иных художников, был активным участником обществ

(парадоксально, но факт – в ЛОБе художников было больше, в отчетах ЛОЭ Савонько постоянно указывал 1% художников, (при списочном составе заметно не доходящем до сотни). Делал сообщения в ЛОЭ и ЛОБ (теоретического и мемориального характера), неоднократно избирался в члены ревизионных комиссий, был «присяжным» оппонентом и непременным участником выставок, дарил работы для аукционов в поддержку обществ, исполнял афиши выставок и памятные адреса (например, для РОДК), почти все тиражированные знаки художника воспроизведены и описаны в «Трудах ЛОЭ».

Общественный темперамент Соломонова не угасал: вот он публикует в «Жизни искусства» полемическую статью «Искусство в опасности» о реформе системы образования в бывшем Художественном училище бывшей Академии Художеств, вот в газете анонсируется его выступление в «Обществе художников-индивидуалистов» – «Производственное искусство», вот доклад в Рабисе «О применении труда художников в экспедициях Академии Наук и Геологического комитета». Времена – «когда за Ленина все подписывала какая-то Цурюпа (из частного письма)» – казались теперь романтическими, безработица среди представителей свободных профессий росла. После выступления на собрании безработных художников в Рабисе Соломонова избрали на два года в общественное Правление Бюро секции ИЗО (характерный эпизод: в стенгазете Дома художника кто-то позволил себе намекнуть на завышение «категорийности» членам Правления /порядок категории давал или не давал право на мастерскую/ – Соломонов потребовал и добился публичного разбирательства инцидента и публичного же опровержения инсинуации в стенной печати).

Выставки теперь все чаще приурочивались к политическим юбилеям – к 10-летию Октября в АХ состоялась грандиозная выставка «Графическое искусство в СССР 1917–1927 годов», художник «вне жюри» представил под 12-ю номерами около 20 работ – станковых и прикладных. Поскромнее были «Работа ленинградских писателей за 10 лет» (портреты, среди которых, вероятно, был и «Есенин в гробу» – рисунок с натуры – переданный впоследствии СП в Пушкинский дом и выставленный в Москве в 2006), «Художественный экслибрис 1919–1927». Совсем скромной была выставка «Обложка ленинградских художников в 1927 г.» (может быть, она была ответным жестом москвичам – «Полиграфической выставке», где комиссарили Лисицкий с Теллингатером). Принял участие 17 номерами еще в одной крупной выставке «Печать и полиграфия за 15 лет» в 1933 г., в следующем году участвовал в вернисаже «Ленинград в изображении современных художников». Выставлялся в ежегодных выставках-отчетах ЛОСХ (всего, при жизни, участвовал примерно в 60 выставках, и – приблизительно в 20, современных нам – добрая треть из которых – одесские).

После «расставания» с ГИЗом работа над обложками и иллюстрациями продолжалась в различных издательствах: чаще других приглашал «Прибой» /а может быть, приглашали авторы, с которыми сдружился еще до Октября (книги Ленского, Брюсянина, Айзмана, Осиповича)/. В знаменитой «Радуге» в 1928 г. вышли две многоцветные детские книги: «Балаган» М.Тименса, и «Уйди-уйди»

С.Горской. В ГИХЛ иллюстрировал отдельные тома собрания сочинений Э.Синклера и создал портрет писателя. Два портрета А.Чапыгина появились уже в 30-х: для сборника рассказов и для полностью оформленного Соломоновым очередного издания «Степана Разина» (первую книгу Чапыгина оформил в 1912; в дневниках Чапыгина: Соломонов с женой приглашены на юбилейный вечер 1936), выходили книги и в издательстве АН.

Лебединая песня художника прозвучала в 1930 г., московское издательство «Атеист» выпустило «Паломничество брата Грамзальбуса» Л.Вэхтера – любовно и мощно оформленное Соломоновым: от корки до корки, с головы до пят. Раблезианской силы и насыщенности работа: обложка в три цвета, титульный лист, буквицы, заставки и концовки, пятнадцать полнолистных (литографированных), шесть внутритекстовых (гравированных) иллюстраций – симфония графического искусства (10000 экз., часть тиража в твердой обложке).

16 августа 1932 г. в Зимнем Дворце (1-й подъезд по набережной 9-го января) на XXXIII заседании Северо-Западного отдела Всероссийского Общества Филателистов в Секции библиофилов и экслибрисистов (осколки – после добровольного слияния ЛОЭ и ЛОБ) прозвучал доклад М.А.Наумова «Графика М.И.Соломонова». Вероятно – как это практиковалось – выставлялись работы художника. Существует типографская «Памятка» (тираж 100 экз.) с тезисами доклада и воспроизведением «варианта книжного знака М.И.Соломонова, его же работы 1924 г. (отпечатан не был)». В «тезисах» Наумова «героическая» биография: «в 1905 году за активное участие в забастовке исключен из университета и выслан в Вятскую губ. Побег за границу; (...) Амнистия и возвращение в Россию в 1909 году». Документальных свидетельств этому найти не удалось – просмотр архивных дел Общества Политкаторжан и ссыльно-поселенцев не подтвердил версии, да и годы вызывают сомнения. Существуют неподтвержденные сведения об участии Михаила Соломонова (вместе с Издебским) в «отрядах самообороны» во времена одесских еврейских погромов 1905 г. Не подтверждается и информация об обучении в Новороссийском университете. Наумов – когда настал черед «филателистов и краеведов» – был выслан из Ленинграда, недалече – в Псков – и его интересное собрание книг и графики было распылено. «Труднонаходим» гербовый знак М.А.Наумова работы Соломонова обнаженная охотница в предгрозовом пейзаже выпускает град стрел в /белоснежного оленя (олень и стрелы – элементы родового герба, который и воспроизведен в нижнем углу знака/. Экслибрис был выполнен в советские годы.

В справочниках по Ленинграду 30-х годов по адресу Соломонова числится «школа-мастерская», а сам он обозначен преподавателем (во всех предшествующих, с 1914 – художником). Вероятно, здесь – вместе с учениками – он освоил многоцветную литографию, образцы которой успешно выставлял на ленинградских и иногородних вернисажах.

Среди почитателей и исследователей экслибриса и издательской марки авторитет Соломонова неоспорим, что подтверждается всеми новейшими

трудами последних десятилетий. Придет черед изучения и других сфер деятельности художника: обложке, плакату, иллюстрации, портрету. Придет черед и Персональной выставке Мастера.



III

Ирина Михайлова,

РЕСТАВРАЦИЯ ИМЕНИ: ВАН ДЕЙК ИЛИ ХАННЕМАН? ИСТОРИЯ ПОРТРЕТА ПРИНЦА ГЕНРИ, ГЕРЦОГА ГЛОЧЕСТЕР

Мысль обратиться к творчеству известного голландского портретиста Адриана Ханнемана (ок.1601–1671 годов) возникла еще в 2001 г., когда Гаага праздновала 400-летие со дня рождения своего прославленного уроженца. Тем не менее, целью шестилетнего исследования служил не анализ творчества художника, но попытка обнаружить причину столь незаслуженно долгого пребывания его имени в ряду художников-этипистов, «популяризаторов» и «имитаторов» «Великого Стиля» ван Дейка.

Действительно, Антон ван Дейк принадлежал к плеяде первых в европейской истории придворных портретистов, сумевших не только сформировать свой собственный художественный стиль, но и универсализовать его таким образом, что под тенью этого «Великого Стиля» оказались все художники, работавшие в жанре портрета в современной им Англии и Голландии.

Нельзя не признать, что портретная живопись была для ван Дейка именно тем жанром, в котором с блеском проявились его выдающиеся способности к «иммортализации застенчивых представителей высшей аристократии». Ван Дейка безудержно влекло к роскошной жизни светского общества, подальше от убогости и грязи чуждой ему богемы, подальше от жизнеутверждающих фламандских пейзажей и навязчивой затхлости бытового жанра. Стремление ван Дейка к передаче на холсте элегантной аристократической сдержанности, недоступности, благородной меланхоличности, грусти без тени депрессивности было обусловлено болезненно надломленной психикой самого художника, так привлекавшей аристократию того кризисного периода.

В этих условиях подлинный Ханнеман, художник, подобно ван Дейку способный создавать особый мир, смог обнаружиться только к концу 1650-х годов. В отличие от баснословного количества английских портретов ван

Дейка, художественные характеристики которых приобрели досадный оттенок «ремесленного воспроизводства», когда мастер ограничивался наброском с натуры, поручая ассистентам завершение работы, портреты Ханнемана были лишены этого налета вымученной усталости ван Дейка, выдающей себя однообразием поз, заученностью жестов, спадом наблюдательности, потускнением красок и их холодностью, граничащей с омертвлением.

Ван Дейк, сформировав свой художественный стиль с открытием знаменитой «аристократической формулы» искусства портрета, именуемой «Великим Стилем», покинул сцену жизни именно в тот момент, когда его «универсализованному» стилю угрожала неизбежная трансформация в «шаблон». Ханнеман, развивая и совершенствуя стиль ван Дейка, сумел достичь новых интерпретаций и нового художественного синтеза и обогатить манеру ван Дейка новыми качествами в выражении замкнутого мира «голубой крови», когда этот мир, отступая от традиций и поведенческих стереотипов Средневековья, переживал процесс трансформации в «Королевский Двор», моделируя новые синтетические этические и эстетические идеалы и обусловленные ими новые культурные ценности.

1. История происхождения «Портрета принца Генри, герцога Глостер (1639/40-1660 гг.)» Адриана Ханнемана и его атрибуции в качестве «Портрета Вильгельма II, принца Нассау-Оранского (1626-1650 годы)» Антона ван Дейка

Первое упоминание о портрете мальчика с голубой лентой Ордена Подвязки через левое плечо из коллекции графа Генриха фон Брюль (1700–1763 годы) в Дрездене мы обнаружили у Жана Батиста Декампа в его двухтомной монографии «Жизнь фламандских и голландских художников», опубликованной в Марселе в 1753 г. Ж.Б.Декамп подробно описал портрет, приписав его авторство Хьюберту Поттертону (х./м., 105x84 см): «Юный принц лет четырнадцати изображен на фоне скалистого пейзажа. Фигура до колен, стоя, в три четверти оборота влево. Голова обращена к зрителю; правой рукой принц опирается на трость, левая непринужденно лежит на эфесе шпаги. Темные вьющиеся волосы до плеч на прямой пробор, большие выразительные темные карие глаза, устремленные на зрителя, темные, четко очерченные брови, полный алый рот. Латный нагрудник поверх золотисто-желтого камзола, расшитого золотом и серебром, с разрезными рукавами, коричневые брюки с лампасной полосой, широкий белый отложной воротник рубашки с кисточками, голубая лента Ордена Подвязки через левое плечо; рукава рубашки буфф с широкими белыми плиссированными манжетами; золотой перстень-печатка на указательном пальце левой руки».¹

Следующее упоминание о портрете мальчика с голубой лентой Ордена Подвязки мы нашли в исследовании Вилльяма Карпентера «Неизданные мемуары и документы об Антуане ван Дейке, Петере Рубенсе и других художниках-современниках», вышедшем в 1824 г.² Любопытно, что В.Карпентер обращал особое внимание на неестественно величавую осанку мальчика, образованную подчеркнутым прогибом спины в поясничной части.

Карпентер считал, что портрет был написан Ханнеманом, указывая, при этом, на характерную манеру проработки рук отличающуюся от манеры письма ван Дейка.

«Если правая рука модели Ханнемана держит какую-либо вещь, – писал Карпентер, – то эта вещь зажата непременно между большим и указательным пальцами».³ В то же время, у ван Дейка на «Портрете Чарльза I Стюарта» 1641 г. трость зажата между указательным и средним пальцами правой руки короля; угол наклона шпаги у ван Дейка также отличается от угла наклона у Ханнемана в «Портрете Чарльза II, Принца Уэльского» 1647 г. Кроме того, левая рука Чарльза II у ван Дейка сжимает ножны шпаги под эфесом, тогда как у Ханнемана левая рука Чарльза II лежит на эфесе. Если мы обратим внимание на «Портрет Корнелиса ван Аэрссен (1600–1662 годы)» Ханнемана, то заметим, что трость также зажата между большим и указательным пальцами правой руки. В женских портретах Ханнемана, к примеру, в подписном «Портрете принцессы Марии Оранской» 1659 г. (х./м., 62x43 см; Шотландская Национальная Галерея, Эдинбург) веер также зажат в правой руке между большим и указательным пальцами. Ниспадающее ожерелье из перевитых ниток жемчуга на подписном «Портрете Неизвестной Дамы» 1652 г. (х./м., 77,5x61 см; из частной коллекции леди Р.Е.К.Лидхэм) также удерживается большим и указательным пальцами правой руки.⁴

Проработка широких белых отложных воротников с кисточками также весьма характерна для мужских портретов Ханнемана. Вспомним «Портрет сэра Эдварда Николаса» 1652/53 годы (х./м., 74x62 см; из частной коллекции графа Кроуфорда); «Портрет Вильяма Хамильтона, второго герцога Хамильтон» 1650 г. (х./м., 123,2x105,4 см; из собрания Кенсингтонского Дворца); и «Портрет Чарльза II, Принца Уэльского» 1648 г. Сравнивая манеру письма воротников ван Дейка с манерой Ханнемана в этих портретах, обратим внимание на то, что на «Портрете Чарльза II, Принца Уэльского» 1630 г. ван Дейка широкий белый отложной воротник принца, отделанный кружевом, ниспадает ему на плечи. Такой же воротник, отделанный узорным купированным кружевом, мы видим и на камзоле принца Уэльского в «Портрете детей Чарльза I: Чарльза, принца Уэльского, Джеймса, герцога Йорк, и принцесс Елизаветы и Анны с сенбернардом» ван Дейка (из собрания Виндзорского Замка).

Более того, на подписном «Портрете Вильгельма III Нассау, Принца Оранского» 1664 г. Ханнемана (х./м., 130,8x105,4 см; из собрания Дворца Св. Джеймса)⁵, бросается в глаза всё та же неестественно горделивая осанка принца с характерным прогибом спины в поясничной части. Согнутая правая рука Вильгельма III таким же образом сжимает трость между большим и указательным пальцами. Результаты стилистического анализа исполнения голов и рук в парном «Портрете Вильгельма II и принцессы Марии Стюарт» по поводу их торжественного бракосочетания в Лондоне 12 мая 1641 года, написанном ван Дейком при активном участии Ханнемана; в подписном «Портрете Вильгельма III Нассау-Оранского» 1664 г. Ханнемана и

неподписном портрете мальчика с голубой лентой Ордена Подвязки продемонстрировали поразительные аналогии.

Предпринятая В.Карпентером физиогномическая экспертиза сохранившихся портретов с изображением принца Генри, герцога Глочестер, кисти таких известных живописцев, как Геррит ван Хонтхорст (1652/53 г., х./м., 114,5x91,3 см; из собрания Hampton Court); Яна ван Бёкхорст (1657 г., х./м., 105x87 см.; из собрания Groothuis в Брюгге); Яна ван Мейнинксхове по случаю торжественных обедов в Гааге при опальном дворе Чарльза II в 1656 г.; Симона Люттихуса (1660г.; х./м., 105x87 см); Готфри Неллера (х./м., 104,7x85,7 см); Петера Лели (х./м., 121,9x96,5 см); Николаса Добсона (х./м., 124,5x96,5 см); а также гравюры Корнелиса ван Дален с портрета Люттихуса и портретов-миниатюр на слоновой кости из собрания Кенсингтонского Музея (№№ 763, 900, 2053)⁶ позволили Карпентеру с полным правом отождествить модель на портрете мальчика с голубой лентой Ордена Подвязки с принцем Генри, младшим сыном английского короля Чарльза I Стюарт, носившим титул герцога Глочестер.

Когда после смерти опального графа фон Брюль в 1763 г. его коллекция была выставлена на продажу, на нее претендовали две царственных особы: Екатерина II и Георг IV. В итоге, коллекцию приобрела Екатерина II, и, таким образом, одна из версий портрета мальчика с голубой лентой Ордена Подвязки (х./м., 105x84 см) оказалась в собрании Эрмитажа.⁷ Вторая версия портрета была приобретена в 1850 г. агентами Николая I на аукционе Королевской Картинной Галереи в Гааге как «Портрет покойного правителя Нидерландов Вильгельма II Нассау, принца Оранского» с атрибуцией авторства Хьюберта Поттертона (х./м., 105x87 см.)

Однако в Каталог Галереи картин Императорского Эрмитажа 1851 г. под №611 вошла только первая версия портрета из собрания графа фон Брюль с описанием: «Вильгельм II Нассау, принц Оранский. Хьюберт Поттертон, х./м., 105x84 см. На портрете изображен принц лет тринадцати, в белой рубашке с отложным воротником с кисточками, рукавами буфф и белыми гофрированными манжетами, в желтом камзоле с разрезными рукавами и латном нагруднике поверх камзола, с голубой лентой через левое плечо. Правой рукой принц опирается на трость, левая лежит на эфесе шпаги. Фигура до колен изображена на фоне пейзажа.

Вильгельм (Гийом) II (р. 27 мая 1626 года, ум. 6 ноября 1650 года) – штатхальтер Нидерландов с 1647 г., зять Чарльза I Английского».⁸

В Каталог Галереи картин Императорского Эрмитажа 1863 г. вошла всё та же первая версия «Портрета Вильгельма II» Хьюберта Поттертона (х./м., 105x84 см; №611) однако со ссылкой на приобретение второй версии: «Молодой принц одет в желтый камзол с разрезными рукавами, с отложным воротником, в кирасе, с голубой перевязью через плечо; в правой руке он держит трость. На фоне пейзажа. Фигура до колен. Портрет приобретен в 1850 г. на аукционе Королевской Картинной Галереи в Нидерландах».⁹

В Каталоге Галереи картин Императорского Эрмитажа 1870 г. «Портрет Вильгельма II Нассау» (х./м., 105x84 см), обозначенный под тем же №611, но

без атрибуции художника, снабжен следующим описанием: «Гийом II де Нассау (1626–1647 годы). Молодой принц Оранский, в позе стоя, с тростью в руке, сбоку скала, образующая фон картины. Отложной белый воротник, **белая перевязь** поверх кирасы, под которой желтый камзол с разрезными рукавами. Портрет поколенный».¹⁰

Как мы успели заметить, цвет ленты из голубого превратился в белый.

Как выяснилось в 1876 г., интерес Лондонской Национальной Портретной Галереи к «Портрету Вильгельма II, принца Оранского» не угас и при королеве Виктории. Занявший в 1875 г. пост директора Галереи Сэр Джордж Шарф предложил Императорскому Эрмитажу провести совместную экспертизу каталожной версии «Портрета Вильгельма II Нассау, принца Оранского» на предмет выявления его подлинного автора.

Как отмечал Д.Шарф, Императорский Эрмитаж был обладателем двух версий «Портрета Вильгельма II Нассау, принца Оранского» разного размера (105x84 см и 105x87 см), не подписных и не датированных, хотя во всех Каталогах Галереи картин Императорского Эрмитажа фигурировала только одна версия.¹¹

Результаты совместной экспертизы каталожной версии Эрмитажного «Портрета Вильгельма II» нашли отражение в изданном в 1877 г. «Систематическом каталоге портретов голландских живописцев XVII в.» сэра Джорджа Шарфа. Д.Шарф проанализировал причины, по которым «Портрет Вильгельма II Оранского» не мог быть, во-первых, написанным ван Дейком, как предполагалось Императорским Эрмитажем, а во-вторых, отождествленным с Вильгельмом II. Первая причина заключалась в совершенном физиогномическом отличии изображения модели на портрете от всех известных портретов Вильгельма II, принца Оранского. Вторая причина состояла в том, что в то время как юноша на портрете был облачен в голубую ленту Ордена Подвязки, Вильгельма II возвели в Рыцари Подвязки 2 марта 1644 года в возрасте 19 лет, а именно, через три года после смерти ван Дейка в 1641 г. Однако юноше на Эрмитажном портрете не менее 12 и не более 14 лет, в связи с чем он никоим образом не может быть отождествленным с принцем Вильгельмом II. Столь же неправдоподобно предположение, что на портрете изображен Вильгельм III Оранский, сын Вильгельма II и принцессы Марии Стюарт, поскольку Вильгельм III был условно возведен в Кавалеры Ордена Подвязки в возрасте двух с половиной лет в апреле 1653 года с облечением голубой лентой в мае того же года и с торжественным возведением в рыцари в 1661 г. по исполнению 10-летнего возраста.

Таким образом, Д.Шарф пришел к выводу, что на портрете был изображен Генри, герцог Глочестер, а портрет был написан во время церемонии возведения его в Кавалеры Ордена Подвязки по приказу его брата, Чарльза II, принца Уэльского, от 25 апреля 1653 года, которая происходила в Гааге 4 мая 1653 года. Принцу Генри тогда исполнилось именно 13 лет.

Более того, художником, призванным изобразить этого выдающегося члена изгнанной Королевской семьи Стюартов, был не Поттертон и не ван

Дейк, но известный портретист из Гааги Адриан Ханнеман, фаворит сестры принца Генри, Марии Генриетты Стюарт, принцессы Оранской.¹²

Сравнительный стилистический анализ портретов Ханнемана этого периода, предпринятый Дж.Шарфом, продемонстрировал, что «Портрет Иоханна де Витт» 1652 г. (Музей Бойманс Ван Бойнинген, Роттердам, № 1280)¹³, в частности, написан в той же мягкой манере работы кистью при исполнении лица и рук, с тем же утонченным вниманием к деталям в исполнении атрибутов одежды. Оба портрета обнаруживают специфические особенности художественного стиля Ханнемана, неповторимое своеобразие его манеры письма, включая и легкий эффект нимба вокруг головы, достигаемый наложением темных красочных слоев на светлый коричневато-серый грунт при исполнении головы модели.

«Элегантная манера, в которой Ханнеман изобразил принца Генри, герцога Глочестер, – подчеркивал Джордж Шарф, – даже более, чем обычно, тяготеет к "Великому Стилю" ван Дейка. Поза и облачение, несомненно, апеллируют к последнему известному "Портрету Чарльза I", написанному ван Дейком в 1641 г. (из коллекции Сэра Хилворда Вейка). Версия этого портрета, изображающая Чарльза I в парадном платье, была гравирована Венцеславом Холларом в 1649 г. для иконографии ван Дейка. Этот "Портрет Чарльза I", поколенный, в три четверти оборота влево, очевидно, был хорошо знаком Ханнеману, и он имел его в виду, когда писал "Портрет Чарльза II, Принца Уэльского" в возрасте 19 лет в 1649 г.¹⁴

По всей вероятности, иконографическая преемственность позы, избранной для портрета Генри, герцога Глочестер, была скорее, политическим, чем художественным решением. Двор Стюартов в то время находился в изгнании и пытался сохранить свое единство в надежде на успешную реставрацию монархии в Англии. Известно, что в 1653 г. Чарльз II жил в Париже, в то время как значительная часть двора Стюартов пребывала в Гааге, окруженная заботами тетки принца Генри, Елизаветы, королевы Богемии, сестры Чарльза I Английского, и принцессы Оранской, Марии Генриетты Стюарт. Естественно, в этих условиях семья Стюартов пожелала сохранить преемственность стиля и позы, характерных для парадных портретов ван Дейка и потому принятых для портретов Чарльза II и Генри, герцога Глочестер, с тем чтобы подчеркнуть неразрывную связь преемников династии Стюарт на троне Англии».¹⁵

Результаты совместной экспертизы каталожной версии Эрмитажного Портрета отразились и на изданном в 1887 г. новом Каталоге Галереи картин Императорского Эрмитажа, в котором «Портрет Вильгельма II Нассау-Оранского» (х./м., 105x84 см; №611) появился без атрибуции автора, с прежним описанием, в котором фигурировала «белая перевязь».¹⁶

Тем временем, в 1889 г. в Национальной Портретной Галерее в Лондоне состоялась Вторая Выставка портретов представителей Английского Королевского Дома Стюартов.¹⁷ На ней, в числе прочих, были представлены два живописных портрета с изображением принца Генри, герцога Глочестер, написанных Николасом Добсоном и Петером Лели. Поразительно, но принц

Генри, как две капли воды, физиогномически походил на модель Эрмитажного «Портрета Вильгельма II Нассау, принца Оранского».

Оба портрета вошли в Каталог Выставки с их подробным описанием:

«№105. Генри, герцог Глочестер Николаса Добсона (х./м., 124,5x99,1 см) из коллекции Преподобного А.Холланда Хильберта. Фигура в полный рост, стоя, в три четверти оборота влево, на фоне скалистого пейзажа с деревьями. Принц в черной кирасе, с непокрытой головой, с густыми темными вьющимися волосами до плеч; большие темные карие глаза, обращенные к зрителю, полный алый рот; в правой руке трость, левая лежит на эфесе шпаги. Справа – капитель колонны, на которой находятся шлем и латная перчатка принца.

№106. Генри, принц Глочестер, в детстве, Петера Лели (х./м., 121,9x96,5 см) из коллекции Герцога Нортумберлендского. Фигура в полный рост, сидя на камне, в три четверти оборота влево; указательным пальцем правой руки принц показывает на собаку, прыгающую перед ним. Ребенок-принц одет в белую кружевную шапочку, из-под которой видны длинные темные локоны, и в платье из красновато-коричневого атласа, оставляющее открытыми руки и ноги».¹⁸

В Каталог выставки вошли также два портрета-миниатюры на слоновой кости с изображением Генри, герцога Глочестер, №№763 и 900 из коллекций Графа Галловэй и Преподобного Р.Байе-Хамильтона.¹⁹

Наконец, в 3-м издании Каталога Галереи Императорского Эрмитажа 1895 г. «Портрет Вильгельма II Оранского» (х./м., 105x84 см) появился с новой атрибуцией ван Дейка под новым №74.²⁰

В Каталоге Галереи картин Императорского Эрмитажа 1899 г. «Портрет Вильгельма II Оранского» (х./м., 105x84 см) сохранил №74 и атрибуцию «Фань Дейк».²¹

Сравнительная экспертиза двух версий Эрмитажного «Портрета Вильгельма II Оранского», проведенная прибывшим в 1893 г. в Петербург главным куратором собрания Виндзорского Замка Эрнстом Ло, обнаружила очевидные физиогномические расхождения во внешнем облике представленных на них моделей. И, хотя различия в постановке моделей, атрибутах их одежды, фоне в целом не были заметны, Э.Ло установил отклонения на два градуса в углах наклона трости (76° и 78°) и шпаги (60° и 62°). Подчеркивая, что подобные физиогномические различия вряд ли могли быть вызваны разницей во времени написания версий или возрастными изменениями модели, Э.Ло установил факт отсутствия физиогномического сходства моделей обеих версий с изображением Вильгельма II Оранского на других портретах того времени. К их числу относились парные портреты Вильгельма II и его юной супруги принцессы Марии Стюарт, написанные ван Дейком при участии Ханнемана в 1641 г. (х./м., 182,5x142 см.); Герритом ван Хонтхорст в 1644 г. (х./м., 73x59 см), 1647 г. (х./м., 300,5x193,5 см) и 1650 г. (х./м., 173x141 см); а также портреты Вильгельма II, написанные Герритом ван Хонтхорст в 1644, 1650, и 1661 годах, не считая эмали на золоте Жана Петито 1647 г. Именно этот факт и положил начало сомнениям Э.Ло в адекватности идентификации модели на Эрмитажных портретах.

Вскоре Ло удалось обнаружить упоминание о Портрете мальчика с голубой лентой Ордена Подвязки, вероятно, Генри, герцога Глочестер, написанном Адрианом Ханнеманом около 1650 г., по описанию очень похожего на модель обеих версий Эрмитажного портрета, в эссе Ричарда Грэхема о традициях английской школы живописи, опубликованном в 1706 г.²² Кроме того, в «Кратком описании жизни живописцев» Роже де Пиль, опубликованном в 1708 г., Ло столкнулся со ссылкой на портрет темноглазого и темноволосого мальчика лет тринадцати с полным алым ртом, в кирасе поверх золотистого камзола с разрезными рукавами, в белой рубашке с отложным воротником с кисточками и рукавами буфф с гофрированными широкими манжетами, с белой перевязью через левое плечо, опирающегося на трость на фоне пейзажа со скалой с выступом, написанный Адрианом Ханнеманом около 1653 г.²³

Таким образом, Э.Ло пришел к имеющему серьезные для самого себя и Императорского Эрмитажа последствия выводу, что ни одна из версий «Портрета Вильгельма II, принца Оранского», в действительности, не может ни быть отождествленной с Вильгельмом II, ни, тем более, написанной ван Дейком.

Через непродолжительное время Э.Ло получил от Императорского Эрмитажа лестное предложение финансировать его почти готовый многотомный историко-художественный труд о состоянии Европейских Королевских коллекций с условием упоминания в нем заявленных в Каталогах картин старых мастеров из собрания Императорского Эрмитажа, в том числе, и каталожной версии «Портрета Вильгельма II Оранского», написанного ван Дейком. Как показывают опубликованные в 1898 г. два первых тома его труда, Э.Ло блестяще справился с возложенной на него задачей.²⁴

Осознавая, однако, некоторую невнятность обоснования физиогномического несходства модели на портрете ван Дейка, Э.Ло счел необходимым во втором томе особо отметить специфику персональной трактовки ван Дейком синтетического образа его моделей, рассматривая ее как основное качество, отличающее портреты, исполненные мастером без участия ассистентов. Более того, Э.Ло посвятил почти целый раздел современникам ван Дейка, не только в деталях освоившим «Великий Стиль» Мастера, но и сумевшим преодолеть границы его «универсализации» и проложить собственный путь к новой интерпретации и новому синтезу. Таким образом, Ло нашел удачный способ отделить Адриана Ханнемана (ок. 1601–1671 годы) и Геррита ван Хонтхорст (1600–1656 годы) от круга имитаторов ван Дейка.²⁵ Памятуя о том, на чьи средства будет опубликован его многолетний труд, Э.Ло особо настаивал на том, что ни Геррит ван Хонтхорст, ни, тем более, Ханнеман, никоим образом не могут считаться имитаторами ван Дейка, поскольку каждый из них, особенно Ханнеман, сумел сформировать свой собственный, индивидуальный художественный стиль. Ведь именно Ханнеман, как утверждал в 1870 г. Абрахам Бредиус, принимал самое активное участие в исполнении парного парадного «Портрета Вильгельма II, принца Оранского, и его юной супруги, принцессы Марии Стюарт», – последней работы, начатой ван Дейком 12 мая 1641 года в Лондоне по случаю торжественного

бракосочетания двух царственных особ.²⁶ И, как свидетельствовал чрезвычайный посол Генеральных Штатов в Лондоне Корнелис ван Аэрссен (1600–1662 годы), 13 августа 1641 года ван Дейк и Ханнеман еще работали над завершением портрета, и только в конце августа ван Дейк смог отправиться в Париж, 16 ноября 1641 года. вынужденный вновь ходатайствовать в посольстве о паспорте для возвращения в Лондон, ввиду серьезного недомогания.²⁷ И, действительно, 9 декабря 1641 года, спустя немногим менее месяца, ван Дейк умер. В одном из писем, адресованных Генри Хаймансу, датированном 7/8 мая 1641 года, ван Аэрссен писал: «Чарльз I озабоченно сказал мне: "Я надеюсь только, что Принц, увидев мою дочь, не найдет цвет ее лица чересчур желтым и не подумает, что художник ван Дейк намеренно обманул его своим портретом, заранее посланным с Вами в Голландию для ознакомления с невестой"».²⁸

Обоснование Эрнстом Ло авторства ван Дейка в каталожной версии Эрмитажного портрета апеллировало к результатам ее сравнительного анализа с другими работами ван Дейка, в частности, с двумя портретами Вильгельма II Нассау-Оранского в возрасте 4-х лет 1629/1630 годов из собрания Замка Мозигкау в Дессау (№343, х./м., 117,5x102 см²⁹) и Виндзорского Замка (№18, х./м., 105x84 см³⁰), а также с «Портретом Чарльза II в латах» 1641 г. из собрания Сэра Эдварда Уэйка (№687; х./м., 156,5x107,5 см).³¹ По-прежнему не забывая о своих обязательствах перед Императорским Эрмитажем, Э.Ло продолжал настаивать на сходстве заявленного в Каталогах Эрмитажного портрета с подписным «Портретом Чарльза II, Принца Уэльского», написанным ван Дейком в 1641 г., которое было обнаружено в элементах постановки модели, атрибутах одежды и технике письма и подтверждалось идентичностью образцов грунта и пигментов красочных слоев.

«Действительно, – подчеркивал Э.Ло, – если сравнивать Эрмитажный "Портрет Вильгельма II" с "Портретом Чарльза II, принца Уэльского" в возрасте 11 лет, написанным ван Дейком в 1641 г., мы также обнаружим разрезные рукава атласного камзола, из которых видны рукава белой рубашки с манжетами. Правая рука принца также опирается на трость, хотя левая держит шляпу. Фигура изображена до колен, на фоне занавеса справа от нас, приоткрывающего стену с окном, выходящим в сад с панорамой дворца».³²

Кроме того, в двух ван Дейковских Портретах детей Чарльза I: Чарльза, принца Уэльского, Джеймса, герцога Йорк, и принцесс Елизаветы и Анны с сенбернаром; и Чарльза, принца Уэльского, Джеймса, герцога Йорк, и принцессы Марии Стюарт с двумя собаками на фоне занавеса и окна с пейзажем, – из собрания Виндзорского Замка, Э.Ло обращал особое внимание на характерный белый отложной воротник рубашки принца Уэльского.³³

Ло привел также для сравнения еще один подписной «портрет Вильгельма II Нассау» ван Дейка из собрания Чарльза, 8-го Виконта Кобхэм в Хагли (№964; х./м., 69,2x53,3 см), на котором был изображен мальчик, в три четверти оборота влево, до пояса, рук не видно; большие темные карие глаза устремлены на зрителя, темные вьющиеся волосы до плеч, белый отложной воротник с кисточками, красный, расшитый белым камзол с разрезными рукавами, из-под которых видна белая рубашка; красная атласная драпировка

через левое плечо, ниспадающая на руку. Фон темно-коричневый, высветленный справа.³⁴

Тем самым, согласно блестящей атрибуции Э.Ло, – отмечал Сэр Кларендон Филипс в 1900 г., – авторство ван Дейка прочно утвердилось за каталожной версией Эрмитажного «Портрета Вильгельма II Нассау-Оранского». Что же касалось проблемы физиогномического несоответствия модели Вильгельму II на других портретах современников, исчерпывающий ответ на этот коварный вопрос был дан во втором томе, посвященном ван Дейку.³⁵

«"Великий Стиль" ван Дейка, – писал Ло, – заключался в его знаменитой формуле светского портрета, характеризующейся обязательным требованием иммортализации модели, изображенной на нем. Очевидно, попадая в руки такого мастера, модели переставали не только принадлежать себе, но и ощущать присущие им психо-физиогномические качества, преображаясь как внутренне, так и внешне. И это выглядело вполне естественным, поскольку портретист каждый раз по-новому открывал в них (моделях) себя».³⁶

В качестве подтверждения Э.Ло привел знаменитое письмо французской принцессы Софии, кузины Чарльза I, в котором описывалась первая встреча Софии с королевой Генриеттой Марией. Принцесса София, знавшая королеву только по многочисленным портретам ван Дейка, с большим трудом смогла опознать ее в «невзрачной женщине невысокого роста, с длинными сухими руками, асимметричными плечами, из которых правое было намного ниже левого, и громадными зубами, выпиравшими из ее рта, подобно деревянному частоколу».³⁷ Этот реальный образ королевы поразительно отличался от созданного ван Дейком чудесного представления о совершенной английской красоте.

Тем самым, в Новейшем каталоге картин Галереи Императорского Эрмитажа А.Сомова 1901 г. не подписной и не датированный «Портрет Вильгельма II Оранского» Антона ван Дейка прочно занял свою позицию под №611.³⁸

В Каталоге картин Галереи Императорского Эрмитажа 1903 г. «Портрет Вильгельма II» сохранил свой прежний №611.³⁹

Признание Эрнстом Ло авторства ван Дейка в каталожной версии Эрмитажного портрета имело для Галереи Императорского Эрмитажа неоценимое значение. Так, вслед за Ло авторство ван Дейка признал побывавший в 1903 г. в Петербурге Артур Пипер, куратор Старой Мюнхенской Пинакотеки. В своем отчете Пипер привел в качестве обоснования сравнительные характеристики двух подписных Портретов Чарльза, Принца Уэльского, 1641 г. ван Дейка из собрания Виндзорского Замка и двух подписных Портретов Вильгельма III Нассау, принца Оранского, 1664 г. Ханнемана из собраний Hampton Court (за который художник получил 500 гульденов) и Дворца Св. Джеймса.⁴⁰ На обоих портретах ван Дейка изображен Чарльз, принц Уэльский, в возрасте 11 лет, в полный рост, на фоне стены. Одна из версий представляет фигуру принца анфас, в латах и сапогах; воротник в виде кружевного шарфа, завязанного бантом; левая рука принца лежит на

шлеме с перьями, находящемся на каменном столе, правая – на эфесе шпаги. На другой версии принц Уэльский изображен в три четверти оборота влево на фоне скалы. Правой рукой принц опирается на трость, левая сжимает эфес шпаги. Справа от принца на каменном столе лежит его шлем с перьями. В отличие от первой версии, поверх кирасы на принце широкий белый отложной воротник, отделанный кружевами, и голубая лента Ордена Подвязки через левое плечо.

На одной из версий подписного «Портрета Вильгельма III Оранского» 1664 г. Ханнемана (№252) принц изображен в полный рост на фоне скалистого пейзажа с деревом, в три четверти оборота влево, фигура до колен; в правой руке он держит жезл, левая лежит на эфесе шпаги. Шлем находится справа от принца на каменном столе. На принце латы, желтовато-коричневые чулки и туфли. Белый шарф на шее завязан бантом. Голубая лента через левое плечо, голубой шарф на локте левой руки. Другая версия (х./м., 130,8x105,4 см) изображает фигуру до колен.

На основании результатов сравнительного анализа подписных версий Портретов Чарльза II, принца Уэльского, ван Дейка, и Вильгельма III, принца Оранского, Ханнемана с двумя версиями Эрмитажного «Портрета Вильгельма II, принца Оранского», А.Пипер сделал вывод о наличии стиливого единства пар сравниваемых образцов, служащих производным синтеза элементов голландской, французской и английской живописных школ, и соответствующее заключение о возможном авторстве ван Дейка в каталожной версии Эрмитажного «Портрета Вильгельма II Оранского» и Ханнемана в запасной⁴¹, что нашло соответствующее отражение в Путеводителе А.Бенуа, опубликованном в 1911 г.⁴²

Однако, начиная с 1900 г., авторство ван Дейка в каталожной версии Эрмитажного «Портрета Вильгельма II Оранского» многократно оспаривалось. Так, в 1900 г. посетивший Галерею Императорского Эрмитажа Лионель Куст, директор Национальной Портретной Галереи Лондона, категорически отверг авторство ван Дейка, признанное Э.Ло и А.Пипером в каталожной версии Эрмитажного «Портрета Вильгельма II Оранского».⁴³ Более того, авторство в обеих версиях Л.Куст приписал Адриану Ханнеману, известному голландскому портретисту, ученику Яна ван Равестайн (в Гааге) и Даниэля Митенса (в Лондоне), последователю и помощнику ван Дейка, которого он сопровождал в Антверпен.⁴⁴

«Петербургский портрет всегда считался одной из прекраснейших работ ван Дейка, – писал Л.Куст, – и идентифицировался как "Портрет Вильгельма II Нассау-Оранского". Тем не менее, в Hampton Court находится подписной "Портрет Вильгельма III в детстве" Ханнемана, датированный 1664 г., который подтверждает идентичность модели Петербургского портрета с Вильгельмом III, а не с Вильгельмом II и одновременно полностью исключает любую причастность ван Дейка к этой работе на том основании, что Вильгельм III родился 14 ноября 1650 года, а ван Дейк умер 9 декабря 1641 года. Кроме того, ни один портретист до Ханнемана не создавал такого характерного сияющего нимба вокруг головы своих моделей, уподобляя их

святым, тем же образом, каким ван Дейк добивался иммортализации совершенства для моделей его портретов».⁴⁵

В 1906 г. Галерею Императорского Эрмитажа посетил доктор Теодор фон Фриммель, куратор Берлинской Королевской Галереи. Т. фон Фриммель не только категорически отверг авторство ван Дейка в каталожной версии Эрмитажного «Портрета Вильгельма II», но и высказал серьезные опасения по поводу идентичности модели.

Фриммель предпринял сравнительную физиогномическую экспертизу моделей обеих версий Эрмитажного «Портрета Вильгельма II» с привлечением изображений принца Генри, герцога Глочестер, на анонимной гравюре с портрета Генри в возрасте 6 лет, написанного Петером Лели в 1647 г., из собрания Пентворта (№79); на подписном портрете Генри, 1660 г., Симона Люттихуса, изобразившего принца в полный рост в латах, и на гравюре Корнелиса I ван Дален с этого портрета из собрания Фитцвильям в Вентворт Вудхаус, а также на посмертном портрете Генри в парадном платье с орденом Подвязки, написанном Питером Тиссенсом в октябре 1660 года, из коллекции герцога Графтон.⁴⁶ Результаты экспертизы продемонстрировали очевидное физиогномическое сходство изображений принца Генри на портретах различных художников, включая обе версии Эрмитажного портрета, ошибочно отождествленные с Вильгельмом II, принцем Оранским.

На этом основании Фриммель настаивал на новой идентификации моделей обеих версий Эрмитажного «Портрета Вильгельма II» и признании нового автора. По мнению Фриммеля, «таким автором мог быть только один художник, тщательный, точный, изысканный портретист, в манере следовавший "универсальному" стилю ван Дейка, – Адриан Ханнеман. Колорит Ханнемана на порядок теплее, палитра богаче, его коричневый более мягок, более бархатист, в нем отсутствует ван Дейковская монотонность. В портретах Ханнемана, – продолжал Т. фон Фриммель, – гораздо больше черного, что заметно отличает его палитру от ван Дейковской. Кроме того, портретам Ханнемана присуща техника высветления контура голов моделей, создающая подобие нимба. Головка прелестного мальчика на "Портрете Вильгельма III", окруженная светящимся нимбом, исполнена такой элегантности, естественности и живого очарования, которых я никогда не наблюдал в чопорных детских портретах ван Дейка».⁴⁷ В качестве наглядного примера Фриммель привел "Портрет Константина Хьюнгенса, Секретаря Принца Фредерика-Хнедрика, и его пятерых детей", написанный Ханнеманом в 1640 г. (х./м., 206x174 см), из собрания Королевской Картинной Галереи в Гааге. До 1820 г. этот портрет незаслуженно приписывался ван Дейку, пока Виктор Стюерс, наконец, не установил его подлинного автора. «Хотя портреты отца и детей в медальонах и напоминают исполнительскую манеру ван Дейка, художественному почерку нельзя отказать в своеобразной специфике», – писал Фриммель.⁴⁸

Сомнения, выраженные Л.Кустом и Ф.Фриммелем по поводу авторства ван Дейка в каталожной версии Эрмитажного «Портрета Вильгельма II Оранского», не говоря о признанной ими ошибке в идентичности модели,

упрочились до такой степени, что в 1908 г. в 15-м томе «Всеобщего Лексикона живописцев от античности до настоящего времени» в статье, посвященной Адриану Ханнеману, в числе написанных им портретов представителей Оранского Дома и его побочных линий, особо отмечался «Портрет Вильгельма II Оранского» из Эрмитажного собрания (С.Петербург), вошедший в Новейший Каталог картин Галереи Императорского Эрмитажа Сомова 1901 г. под №611 с неподтвержденной атрибуцией авторства ван Дейка.⁴⁹

На «Портрет Вильгельма II Оранского» Ханнемана обращал особое внимание и барон Врангель в своих «Шедеврах Картинной Галереи Императорского Эрмитажа», изданных в Мюнхене в 1909 г.⁵⁰

В 1910 г. Александр Бенуа в своем «Путеводителе по Картинной Галерее Императорского Эрмитажа» предложил новую атрибуцию авторства в «Портрете Вильгельма II Оранского» (№611), публично признав его, вслед за Л.Кустом, А.Пипером и Т. фон Фриммелем, за Адрианом Ханнеманом: «Зал III, дверь в Галерею Истории Живописи. №611. Ганнеман (?) "Вильгельм Оранский"».⁵¹

«До последнего времени, – подчеркивал А.Бенуа, – Ван Дейку приписывали Портрет принца **Вильгельма III Оранского**, прелестного мальчика в панцире и военном кафтане, стоящего на фоне серых скал. Ныне его считают портретом отличного подражателя Ван Дейка – голландца **Ганнемана** (1601–1671 годы). Это, во всяком случае, картина, делающая честь ее автору».⁵²

В вышедшем в 1916 г. путеводителе «Художественные сокровища Императорского Эрмитажа» Николай Макаренко, в свою очередь, поддержал предложенную А.Бенуа новую идентификацию модели на портрете ван Дейка, утверждая, что изображенный – не Вильгельм II, а его сын, Вильгельм III Нассау, принц Оранский: «№611. Портрет Вильгельма III, Оранского, работы А. Ван Дейка. (Зала III. Нидерландская живопись. Правая сторона, при входе)».⁵³

При этом, автора не смутил даже тот факт, что Вильгельм III родился в 1650 г., а ван Дейк умер в 1641 г., не дожив 9 лет до его рождения.

И хотя в Каталоге Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1923 г. авторство «Портрета Вильгельма II Нассау-Оранского» (№611) по-прежнему осталось за ван Дейком,⁵⁴ Петер Вайнер в очередной раз оспорил его в своих «Шедеврах Эрмитажа в Петрограде», опубликованных в 1923 г. в Мюнхене.⁵⁵

Сомнения Л.Куста, А.Пипера, Ф.Фриммеля и А.Бенуа по поводу авторства ван Дейка и идентификации модели в каталожной версии «Портрета Вильгельма II Оранского» разделял и Коллинз Бэйкер, куратор Картинной Галереи в Hampton Court.⁵⁶ В этой связи, в «Универсальной Иллюстрированной Европейско-Американской Энциклопедии» 1925 г. каталожная версия Эрмитажного портрета (№611) получила новую атрибуцию как «Портрет Вильгельма II Нассау» кисти Адриана Ханнемана: «Guillermo II de Nassau. (inv.no.611). Adriano Hanneman. Museo del Ermitage, San Petersburgo».⁵⁷

Привлеченные в 1927 г. к подтверждению авторства Ван Дейка в каталожной версии Эрмитажного «Портрета Вильгельма II Оранского» кураторы Старой Мюнхенской Пинакотекы Ханс Шнайдер и Людвиг Бурхард

признали «Великий Стиль» и индивидуальную манеру знаменитого мастера, опровергнув, тем самым, «предвзятые» гипотезы Л.Куста, А.Пипера, доктора Т. фон Фриммель, А.Бенуа и Коллинза Бэйкера. Эксперты утверждали, что подписной «Портрет Вильгельма III» Ханнемана, датированный 1664 г., из собрания Hampton Court (х./м., 73х40 см: №252) отличается от обеих версий Эрмитажного портрета, хотя можно сказать, что все три работы характеризуются почти идентичными стилем и манерой письма. Однако ведь не секрет, что именно Ханнемана чаще всего называли «имитатором» стиля ван Дейка.⁵⁸

Результаты проведенной Шнайдером и Бурхардом сравнительной физиогномической экспертизы моделей исследуемых портретов продемонстрировали весьма существенное, хотя и трудноуловимое, на первый взгляд, физиогномическое различие, не говоря уже о некоторых особенностях белого отложного воротника с кисточками на портретах 1641 и 1664 годов. Высказывалось предположение, что, скорее всего, каталожная версия Эрмитажного «Портрета Вильгельма II» была написана ван Дейком в феврале-марте 1641 года с целью предварительного ознакомления принцессы Марии Стюарт с женихом, незадолго до их торжественного бракосочетания в Лондоне 12 мая 1641 года, когда ван Дейк начал работу над парным портретом царственных особ. Как отмечал К.Бэйкер, заключение экспертов базировалось на результатах сравнительного анализа четырех подписных работ ван Дейка: двух версий «Портрета Вильгельма II Нассау-Оранского» в возрасте двух лет, написанных около 1628 г., из собраний Замка Мозигкау в Дессау (х./м., 117,5х102 см) и Виндзорского Замка (х./м., 105х84 см), на которых был изображен прелестный двухлетний мальчик в просторном длинном платье с широким белым отложным воротником и манжетами, отделанными кружевом, шляпе с длинным страусиным пером, в три четверти оборота влево, с собакой справа от него; двух версий «Портрета Принца Чарльза Уэльского» 1641 г. из собрания Виндзорского Замка; и неподписных версий Эрмитажного портрета, – свидетельствовавших о наличии стиливых аналогий, идентичной манеры письма и аналогичного качества грунтов и пигментов красочных слоев исследуемых работ.⁵⁹

В 1926 г. Густав Глюк, куратор Берлинской Королевской Картинной Галереи, опроверг заключение Х.Шайдера и Л.Бурхарда об авторстве ван Дейка в каталожной версии Эрмитажного «Портрета Вильгельма II Оранского». Г.Глюк утверждал, что автором Портрета был не кто иной, как связанный с Оранским Домом Адриан Ханнеман, который принимал активное участие в работе над парным «Портретом Вильгельма II и его супруги Принцессы Марии Стюарт», начатым ван Дейком по случаю их бракосочетания в Лондоне 12 мая 1641 года. «Руку Ханнемана, – подчеркивал Г.Глюк, – отличала несколько иная, более мягкая, более проникновенная живописная манера, не присущая "универсализованному" "Великому Стилю" ван Дейка, и гораздо большее стремление к синтезу».⁶⁰

«Обе версии Эрмитажного "Портрета Вильгельма II Оранского", – отмечал Г.Глюк, – свидетельствуют о том, что изображенные по моде того

времени костюм и воротник относятся к периоду не ранее 1641 г., а "Портрет Вильгельма III" из собрания Hampton Court – не ранее 1650 г. Исходя из моделей одежды, можно предположить, что ни одна из версий Эрмитажного портрета не могла быть написанной ван Дейком, даже с учетом того, что ван Дейк уже писал Вильгельма II в возрасте двух лет во время своего пребывания в Гааге в 1628 г.»⁶¹

Обращая особое внимание на отсутствие физиогномического тождества моделей обеих версий Эрмитажного Портрета с изображением Вильгельма II на портретах других художников, Г.Глюк апеллировал к Л.Кусту, в 1900 г. уже оспаривавшему авторство ван Дейка в каталожной версии, сравниваемой им с парным «Портретом Вильгельма II, принца Оранского, и его супруги, принцессы Марии Стюарт».⁶²

«Поскольку, – писал Л.Куст, – эту царственную чету неоднократно писали и переписывали, помимо ван Дейка при участии Ханнемана, такие известные художники, как Геррит и Вильгельм Ван Хонтхорст, вряд ли можно заподозрить, что столь уважаемые и талантливые портретисты не сумели уловить физиогномического сходства своих моделей. Тем более, что физиогномическое сходство принцессы Марии Стюарт в портретах тех же мастеров ни разу не подвергалось сомнению».⁶³

В ответ на опровержение Г.Глюка, в 1927 г. Х.Шнайдер и Л.Бурхард открыли ожесточенную полемику на страницах специального Журнала по изобразительному искусству.⁶⁴

Тем временем, к началу 20-х годов в постреволюционной Советской России сложилась весьма сложная ситуация острого дефицита иностранной валюты для погашения краткосрочных займов. Советы, окруженные роем иностранных торговцев произведениями искусства, надеявшихся легко поживиться за счет распродаваемых сокровищ бывшего Императорского Эрмитажа, колебались в выборе посредника. Тем более, что продажа нефти, столь же малоизученная, как и торговля художественными ценностями, начинала стремительно развиваться не без активного содействия блестящего нефтяного магната и коллекционера армянского происхождения, гражданина Великобритании (с 1902 г.) и Ирана (с 1926 г.) Калюста Саркиса Гульбенкяна (1869–1955 годы). Так, когда в ноябре 1929 года. Гульбенкян помог Советам заключить очень выгодную на международном нефтяном рынке сделку, Советская сторона поинтересовалась, чем отблагодарить успешного посредника. К.С.Гульбенкян предложил Советам продать понравившиеся ему художественные произведения из собрания бывшего Императорского Эрмитажа, заверив их в том, что это направление торговли не менее выгодно, чем торговля нефтью. Комиссары ответили согласием. Тем самым, как отмечал Хуан де Азередо, Гульбенкян получил редкую возможность пополнить свою блестящую коллекцию, положенную в основу открытого им в 1969 г. в Лиссабоне Музея Калюста Гульбенкяна, за счет приобретения французского серебра, мебели, включая секретер работы Жана Анри Ризенера, принадлежавший Марии Антуанетте, живописных работ старых мастеров, включая «Портрет Хелен Фурман» в полный рост (1630–1632 годы) Питера

Пауля Рубенса, «Портрет Вильгельма II, принца Оранского» Антона ван Дейка, «Портрет старика» (1654 г.) и «Афины Палладу» (1655 г.) Рембрандта ван Рейн, а также мраморной статуи Дианы (1780 г.) Жана Антуана Гудона.⁶⁵

Поняв, что торговля картинами бывшего Императорского Эрмитажа может значительно сократить дефицит в твердой валюте, комиссары пригласили стороннего советника, с тем чтобы он определил оценочную стоимость картин Эрмитажного собрания. Выбор пал на молодого амбициозного выпускника Берлинской Академии, историка искусств Франсиса Маттхизена, который только начинал свою карьеру. В конце ноября 1929 года в строжайшей тайне Ф.Маттхизен прибыл в Петроград, где ему показали все самые ценные живописные произведения из собраний Москвы и Петрограда. Перед Маттхизеном была поставлена задача составить оценочный лист работ старых мастеров, представленных ему для обзора. Кроме того, он должен был особо отметить те работы, которые, ввиду их значимости, следовало оставить в собрании при любых обстоятельствах. Когда Перечень был готов, Маттхизену вручили причитающийся ему гонорар, и он отбыл в Берлин.⁶⁶

В середине января следующего, 1930 года, Ф.Маттхизен получил от Гульбенкяна приглашение приехать в Париж на встречу с ним. Хотя Маттхизен никогда не слышал об этом коллекционере, ему намекнули, что это очень лестное и не менее выгодное предложение. Встреча состоялась в феврале 1930 года. К своему удивлению, Маттхизен быстро понял, что коллекционер интересовался не столько его познаниями в области истории искусств, сколько загадочным визитом в Петроград. Помня о строжайшей секретности своего пребывания в постреволюционной стране Советов, которые не были склонны к шуткам, Маттхизен красноречиво и убедительно отверг все «безосновательные» предположения коллекционера относительно своей миссии, сославшись на исключительно частный характер поездки. Уязвленный подобной отповедью, Гульбенкян продемонстрировал ему свою обширную коллекцию, в которой Маттхизен неожиданно для себя увидел много произведений из Эрмитажного собрания из числа вошедших в составленный им Оценочный Лист с особым грифом ценности, включая и каталожную версию «Портрета Вильгельма II Нассау-Оранского». Не допуская и мысли сознаться в истинной цели своего визита в Петроград, Маттхизен поинтересовался, где Гульбенкяну посчастливилось приобрести столь ценные полотна старых мастеров. Вместо ответа коллекционер предложил Маттхизену стать его агентом на русском рынке художественных ценностей. Ни мгновения не сомневаясь в неотвратимых последствиях разоблачения своей миссии в России, Маттхизен, к большому недоумению Гульбенкяна, ответил вежливым, но категоричным отказом.

«Уже спустя годы, – писал почетный директор Национальной Галереи Вашингтона Джон Уокер, – К.Гульбенкян, этот самый скрытный из людей, которых я когда-либо знал, поведал о горьких сожалениях по поводу беспричинного отказа Маттхизена от столь выгодного сотрудничества и своего, стгоряча принятого решения уйти с российского рынка художественных ценностей».⁶⁷

Что же касается самого Ф.Маттхизена, то он очень быстро сообразил, какую выгоду сулят ему «Золотые яблоки Гесперид» бывшего Императорского Эрмитажа. Действительно, Советы, по достоинству оценившие лояльность Маттхизена, вскоре предложили ему стать их агентом на международном художественном рынке. Маттхизен с восторгом принял предложение, даже понимая, что для такой деятельности у него нет ни опыта, ни средств. В подобной ситуации самым разумным было призвать на помощь партнеров Colnaghi's, являвшихся в то время ведущим лондонским дилером в данной области. В свою очередь, Colnaghi's привлекли еще более могущественных партнеров Knoedler & Co. Одним из клиентов Дома Knoedler & Co был ведущий в мире коллекционер Эндрю Меллон, тогдашний секретарь департамента Государственного Казначейства США. Knoedler & Co связались с Меллоном через их американского партнера Кармена Мессмора, который вел дела Меллона. Мессмор разъяснил, что за предоставление ссуды на покупку картин из Эрмитажного собрания Меллон хотел бы иметь право их приобретения на аукционе Knoedler & Co по объявленной цене лота. Партнеры Knoedler & Co ответили согласием, предложив Меллону право приобретать любые понравившиеся ему работы на условиях 25% комиссионных из расчета 50% прибыли с продажной цены лота. Это была грандиозная сделка века, от которой не смог бы отказаться ни один коллекционер. Таким образом, в течение двух последующих лет Меллон купил 26 полотен из Эрмитажного собрания, доставленных партнерами Knoedler & Co в Америку. Меллон заплатил за них фантастическую, по тем временам, сумму, более 7 млн долларов. Тем не менее, хотя такая сумма и казалась почти невероятной, по прошествии 40 лет, в 1970 г., Музей Метрополитен продал на аукционе всего один «Портрет Хуана де Пареха» Веласкеса за 5,5 млн долларов.

В коллекцию Меллона вошли полотна Рафаэля «Св. Георгий и Дракон», «Мадонна Альба»; Боттичелли «Поклонение Волхвов»; Перуджино «Распятие со Святыми»; Тициана «Венера перед Зеркалом»; Веронезе «Нахождение Моисея»; ван Эйка «Благовещение»; Веласкеса «Этюд к Портрету Иннокентия X»; Дуччо «Рождество»; а также многочисленные работы Симабю, Мазаччо, ван Дейка (в том числе, запасная версия «Портрета Вильгельма Нассау-Оранского» с атрибуцией авторства ван Дейка Х.Шнайдера и Л.Бурхарда, в действительности, относящейся к первой, каталожной версии Эрмитажного портрета, в 1929 г. проданного К.С.Гульбенкяну с сертификатом Э.Ло), Франса Хальса, Рембрандта, Гейнсборо, которые могли не только украсить коллекцию любого музея, но и быть проданными, по оценкам Оливера Миллера, еще в то время более чем за 30 млн долларов.⁶⁸

Так, в коллекции Калюста Гульбенкяна оказалась каталожная версия «Портрета Вильгельма II Нассау-Оранского» с атрибуцией авторства ван Дейка Э.Ло, а в коллекции Эндрю Меллона – запасная версия с атрибуцией ван Дейка Х.Шнайдера и Л.Бурхарда.

2. Новая атрибуция Портрета

В конце 1940-х годов Марианна Пипер, куратор Мюнхенской Старой Пинакотеки, предприняла сравнительную экспертизу подписных портретов Чарльза, принца Уэльского, в возрасте 11-ти и 18-ти лет, написанных ван Дейком в 1641 г. и Ханнеманом в 1648 г., и гравюр Роберта Купера с них. «На портрете ван Дейка, – писала М.Пипер, – мы видим одиннадцатилетнего мальчика, изображенного в три четверти оборота влево, до колен, стоящего на фоне занавеса, стены и открытого окна с панорамой дворца; с темными вьющимися волосами по плечам, в коротком камзоле с разрезными рукавами, широким белым отложным воротником, отделанным кружевом, с белой лентой через левое плечо, с белым шарфом, завязанным бантом на локте правой руки в перчатке, опирающейся на трость, в то время как левая рука в перчатке держит шляпу с бантом чуть ниже эфеса шпаги. На портрете Ханнемана, написанном вскоре после прибытия Чарльза, принца Уэльского, в Голландию в начале сентября 1648 года, мы видим восемнадцатилетнего юношу, изображенного в три четверти оборота вправо, до колен, стоящего на фоне скалистого пейзажа; с темными вьющимися волосами по плечам, в кирасе поверх золотисто-коричневого камзола, с белым отложным воротником, с кисточками, с голубой лентой через левое плечо, без шпаги, со свободными руками».⁶⁹

Результаты проведенной экспертизы позволили М.Пипер наглядно продемонстрировать присущие портретам различия и сходство, а также обратить особое внимание на отличающие Ханнемана «синтетическую цельность и стилевое единство, выходящие далеко за пределы "универсализованного" "Великого Стиля" ван Дейка».⁷⁰ Тем самым, М.Пипер внесла последний штрих в коллективное опровержение авторства ван Дейка в каталожной версии бывшего Эрмитажного «Портрета Вильгельма II Нассау-Оранского», в 1937 г. в собрании переданного Э.Меллоном Национальной Галерее Вашингтона, и прочно утвердить его за Ханнеманом.

Новая волна сомнений относительно правомерности авторства ван Дейка в «Портрете Вильгельма II Нассау-Оранского» из собрания Национальной Галереи Вашингтона поднялась в начале 1960-х годов. Так, куратор Королевского собрания Чарльза I Английского, Абрахам Ван дер Доорт, тогдашний секретарь Walpole Society, предпринял очередную сравнительную экспертизу портретов Вильгельма II Оранского, приписываемых ван Дейку, из бывшего собрания Эндрю Меллона и коллекции Калюста Гульбенкяна,⁷¹ и подписных портретов Ханнемана. В своих предположениях Доорт апеллировал к экспертному заключению Виктора Стюерса, первым оспорившего авторство ван Дейка в неподписном «Портрете Рыцаря Константина Хьюгенса, секретаря Принца Фредерика Хендрика, и его пятерых детей» (в медальонах), написанном в 1640 г.⁷²

«Бесспорно, в этой работе столь же много от ван Дейка, – отмечал В.Стюерс, – как и от Ханнемана, хотя дата 1640 г. свидетельствует против ван Дейка. Именно в этом году в Лондон вернулся Гаагский портретист Ханнеман, который в своих работах сумел индивидуализировать ставший универсальным "Великий Стиль" ван Дейка».⁷³

Ван дер Доорт обследовал также подписной «Портрет Чарльза II, принца Уэльского», написанный Ханнеманом в 1648 г., из собрания Лорда Сэквилля в Ноле, а также написанные им портреты художника Корнелиса Янсена, его жены и сына; Никасия Рассела, деда Корнелиса; художника Петера Оливера; Луция Кари; Виконта Фокланд и Чарльза Кавендиша.⁷⁴ В результате Доорт пришел к выводу, что именно Ханнеман сделался «не только выразителем чаяний беженцев из английской аристократии, нашедших убежище в Голландии в суровые годы гражданской войны в Англии, но и художником Короля-Изгнанника Чарльза II. Уже к 1645 г. Ханнеману удалось приобрести покровительство свекра и свекрови принцессы Марии Стюарт-Оранской, Фредерика Хендрика Оранского и его супруги Амалии Сольмс, поскольку именно в Потсдаме в 1645 г. Ханнеманом был написан портрет их второй дочери, принцессы Альбертины Агнесс. В следующем, 1645 г., Ханнеман написал «Портрет Принцессы Марии Стюарт-Оранской (х./м., 119,4x99,1 см; №1231; собрание Дворца Св. Джеймса) еще до того, как ее муж, Вильгельм II, стал штатхальтером Нидерландов.

Доорт даже привел обнаруженную им запись о гонораре Ханнемана, «700 гульденах, выплаченных художнику в январе 1650 года за несколько заказных портретов, выполненных им на службе у Ее Высочества Принцессы в 1649 г.»⁷⁵ Тем не менее, несмотря на эти, столь обильные, заказы Ханнемана, Геррит Ван Хонтхорст продолжал оставаться главным придворным живописцем Фредерика Хендрика и его семьи.

Атрибуция М.Пипер, окончательно утвердившая авторство Ханнемана в «Портрете Вильгельма II Нассау-Оранского» из бывшего собрания Э.Меллона, нашла соответствующее отражение в опубликованном в 1963 г. «Каталоге Портретов XVII столетия в Национальной Портретной Галерее 1625–1714 годов, составленном Дэвидом Пайпером:

«№964. Вильгельм Нассау (1626–1650 годы), Принц Оранский. Сын Фредерика Хендрика, штатхальтера Объединенных Провинций, – женат на пятнадцатилетней Марии, старшей дочери Чарльза I. До своего вступления на трон штатхальтера в 1647 г. Вильгельм вел беспокойную и беспутную жизнь, что способствовало развитию его военных и организационных способностей и честолюбивых планов. Однако его амбициям в отношении завоевания Испании не суждено было осуществиться, и даже его несгибаемую волю сломила ранняя смерть от оспы. Несколько дней спустя после его похорон, жена, Принцесса Мария родила ему сына, будущего Вильгельма III, который занял Английский трон. Вильгельм II славился редкой отвагой, мужеством и великодушием.

Х./м., 69,2x53,3 см. Копия с оригинала ван Дейка (?).

Портрет поясной, в три четверти оборота влево, рук не видно, темные карие глаза устремлены на зрителя, темные вьющиеся волосы до плеч; широкий белый отложной воротник, отделанный кружевом, с кисточками; красный камзол расшит белым, рукава с разрезами, через которые видны рукава белой рубашки буфф с плиссированными манжетами. Драпировка из красного атласа

перекинута через левое плечо и ниспадает на левую руку. Фон темно-коричневый, высветленный справа.

Поступил в июне 1894 г. из собрания Чарльза Хагли, 8-го Виконта Кобхэм.

Авторство оспаривается между ван Дейком, Ханнеманом и Лели. Возможно, "Портрет Вильгельма II", как и парный "Портрет Вильгельма II и его супруги, принцессы Марии Стюарт" по случаю их торжественного бракосочетания в Лондоне 12 мая 1641 года, был так же начат ван Дейком и завершен Ханнеманом». ⁷⁶

3. Новая идентификация Портрета

Следующий этап изысканий был открыт в 1930 г. Арнулем де Бехоль де Дорнон. Дорнон обратил внимание на неожиданное физиогномическое сходство моделей на трех групповых церемониальных портретах с изображением Чарльза II (1630–1685 годы), Джеймса, герцога Йорк (1633–1701 годы), и Генри, герцога Глочестер (1639/1640–1660 годы), написанных Яном Батистом Ван Мейнинксове во время посещения Брюгге Чарльзом II и его братьями в 1656 г.⁷⁷; двух портретах Генри, герцога Глочестер, в возрасте 15 и 16 лет, написанных Яном Ван Бёкхорст по прозвищу «Длинный Ян» в 1656 и 1657 годах⁷⁸; портрете Генри, герцога Глочестер, в возрасте 14 лет, написанного Петером Лели (ван дер Фаез) в 1654 г.⁷⁹; портрете Генри, герцога Глочестер, в возрасте 7 лет, написанном Герритом Ван Хонтхорст в 1648 г.⁸⁰; поколенном портрете Генри в возрасте 13-14 лет неизвестного художника ок. 1654 г.⁸¹; подписном портрете Генри, написанном Симоном Люттихусом в июне 1660 года в Бреда за два месяца до смерти принца от оспы⁸², и двух гравюрах с него 1660 г. Корнелиса ван Дален⁸³; посмертном портрете Генри, написанном Готфри Неллером ок. 1669 г.⁸⁴; акварельном миниатюрном портрете с изображением детей Чарльза I: Джеймса, герцога Йорк, принцессы Елизаветы Стюарт (1635–1650 годы) и принца Генри, герцога Глочестер, – ок. 1647 г. Джона Хоскинса⁸⁵; а также в двух версиях бывшего Эрмитажного «Портрета Вильгельма II Оранского».

Результаты сравнительной физиогномической экспертизы позволили Дорнону отождествить модели в обеих версиях бывшего Эрмитажного Портрета с принцем Генри, герцогом Глочестер (р. 8 июля 1639/40 года – ум. 13 сентября 1660 года), третьим сыном Чарльза I Стюарт и Генриетты Марии де Бурбон.⁸⁶

В конце 1940-х годов Маргарет Тойнби вновь обратилась к проблеме индивидуального стиля Ханнемана, исследуя его во многих аспектах. В своем исследовании М.Тойнби базировалась на «Кратком изложении жизни живописцев» Роже де Пиль, опубликованном в 1708 г.,⁸⁷ а также статьях и монографии А.Старинга «Факты непризнания в истории искусств», опубликованной в 1948 г.⁸⁸ Результаты сравнительного анализа подписных портретов с изображением Генри, принца Глочестер, написанных во Фландрии Яном Ван Бёкхорст в 1657 г. для Гильдии Арбалетчиков Св. Георгия и Гильдии Лучников Св. Себастьяна в Брюгге, и Симоном Люттихусом в 1660 г., а также

гравюры с портрета Люттихуса с надписью «Генри Глочестер», датированной 1660 г. (проданной на торгах 13 ноября 1919 года в замке Вентворт; лот 84); и гравюры Р.Данкерса с портрета Генри, герцога Глочестер, с именем Ханнемана, из коллекции 17-го Виконта Диллон, – позволили М.Тойнби впервые поднять в печати вопрос о новой атрибуции и новой идентификации обеих версий бывшего Эрмитажного Портрета с изображением мальчика-принца с голубой лентой Ордена Подвязки, в результате продаж 1929 и 1930 годов оказавшихся в коллекциях К.С.Гульбенкяна и Э.Меллона.⁸⁹

М.Тойнби заявила о своем требовании на страницах специального журнала по искусству «The Burlington Magazine», ссылаясь, при этом, на результаты сравнительного анализа версий бывшего Эрмитажного «Портрета Вильгельма II Оранского» с подписными поколенными портретами Вильгельма III Ханнемана 1664 г. из собрания Hampton Court. «Сравнение этих работ, – подчеркивала М.Тойнби, – поражает различием уровня концептуализации объекта и манеры исполнения. Что же касается идентификации модели, естественно, имена Вильгельма II и Вильгельма III одинаково неприемлемы. Более того, имя Вильгельма II физиогномически невозможно».⁹⁰

Особое внимание М.Тойнби обращала на поясной портрет мальчика в овале из собрания Wentworth Woodhouse, с надписью: «Henry, Duke of Gloucester, 3d Son to King Charles Ist» («Генри, Герцог Глочестер, третий сын Короля Чарльза I»),⁹¹ который был представлен на Выставке Портретов легитимных детей английских монархов в Галереях Графтон (№185) и Грэйвз (№3) в Шеффилде в 1895 и 1949 годах.

«Физиогномические особенности, – подчеркивала М.Тойнби, – фактура и цвет волос, выражение, цвет и форма глаз, форма носа, внешний облик и осанка модели каждого из портретов полностью соответствуют друг другу, даже принимая во внимание различие в возрасте мальчика и юноши. Кроме того, в 1653 г. в возрасте 12 лет, Генри Глочестер был возведен в Кавалеры Ордена Подвязки, чему соответствуют атрибуты его одежды на портретах 1653 г.»⁹²

Неоценимое значение глубокого исследования М.Тойнби состояло в том, что оно способствовало ликвидации «ярлыка имитатора и эктиписта», приклеенного Ханнеману сразу после его смерти и продержавшегося в течение 4-х столетий.

«Недавний интерес к Ханнеману, – писал Оливер Миллар, – вызван двумя портретами мальчика с лентой Ордена Подвязки. Один, в 1929 г. приобретенный К.С.Гульбенкяном из собрания бывшего Императорского Эрмитажа в С.Петербурге с атрибуцией авторства ван Дейка и идентификацией модели как Вильгельм II Нассау-Оранский, менее известен, ввиду его отсутствия в Каталоге коллекции Гульбенкяна.⁹³ Другой, приобретенный в 1930 г. Э.Меллоном через партнеров Knoedler & Co. из Эрмитажного собрания также с атрибуцией авторства ван Дейка и аналогичной идентификацией модели, получил известность в результате передачи Меллоном своей коллекции в дар Национальной Галерее Вашингтона в 1937 г. Оба портрета, неподписные и недатированные, до сих пор ожидают признания их подлинного автора,

Адриана Ханнемана, и соответственно, новой идентификации модели, вероятно, Генри, герцога Глочестер».⁹⁴

Разрушение мифа о Ханнемане - имитаторе ван Дейка было восторженно воспринято в художественных кругах Европы и Америки. Историк искусств из Оксфордского Университета Кристофер Браун писал: «С удовлетворением можно констатировать факт признания креативности Адриана Ханнемана, внесшего немалый вклад в дело "популяризации" и "универсализации" стиля ван Дейка и трансформации его в "Великий Стиль" и поплатившегося за это незаслуженным возведением в статус эктиписта и имитатора. Портрет мальчика, одетого в латный нагрудник поверх камзола с разрезными рукавами и белую рубашку с отложным белым воротником с кисточками, рукавами буфф и плиссированными манжетами, с голубой лентой Ордена Подвязки через левое плечо, держащего в правой руке жезл, из собрания Национальной Галереи Вашингтона долгое время ошибочно считался «Портретом принца Вильгельма II Оранского», написанным ван Дейком. Однако результаты многочисленных исследований, в том числе, Маргарет Тойнби, убедительно продемонстрировали, что, в действительности, на портрете изображен принц Генри, герцог Глочестер, третий сын Чарльза I Стюарт, а портрет написан Ханнеманом не ранее 1653 г., спустя три года после смерти Вильгельма II и по прошествии 12-ти лет со дня смерти ван Дейка».⁹⁵

Победа, однако, не могла считаться окончательной до тех пор, пока авторство Ханнемана в Портрете и идентификация Генри, герцога Глочестер, не признают настоящие владельцы версий бывшего Эрмитажного портрета, коллекционер К.С.Гульбенкян и Национальная Галерея Вашингтона.⁹⁶ Тем не менее, если бы в свое время исследователей не смутили специфические особенности манеры письма, различия в уровне концептуализации объекта и полное отсутствие физиогномического сходства модели и с Вильгельмом II, и с Вильгельмом III на подписных портретах Адриана Ханнемана, Геррита Ван Хонтхорст и Готфри Неллера, вопрос об ошибочной атрибуции портрета и новой идентификации модели, возможно, так никогда бы и не был поднят.⁹⁷

В то время как в Каталоге Национальной Галереи Вашингтона 1944 г. упоминание о «Портрете Вильгельма II Оранского» ван Дейка из коллекции Э.Меллона отсутствовало,⁹⁸ начиная с 1949 по 1974 год, полученная в 1937 г. в дар в числе других картин коллекции Э.Меллона запасная версия бывшего Эрмитажного Портрета мальчика-принца с голубой лентой Ордена Подвязки, сохраняла в Каталогах Эрмитажную атрибуцию «Портрета Вильгельма II Оранского» ок. 1640 г. Антона ван Дейка (х./м., 105x87 см, №51).⁹⁹

Однако уже в следующем Сводном Иллюстрированном Каталоге Национальной Галереи Вашингтона за 1975 г. «Портрет Вильгельма II Нассау-Оранского» (х./м., 105x87 см; №51) появился без атрибуции автора, лишь с указанием его происхождения из коллекции Эндрю Меллона 1937 г.¹⁰⁰

В 1975 г. к творчеству Адриана Ханнемана обратился куратор Королевской Галереи в Гааге О.Тер Кюле. Так, в своей блестящей монографии, посвященной Ханнеману, «Адриан Ханнеман 1604–1671, портретист из Гааги», опубликованной в Амстердаме в 1976 г., Тер Кюле атрибутировал запасную

версию бывшего Эрмитажного портрета, находящегося в собрании Национальной Галереи Вашингтона, Ханнеману, с идентификацией модели как Генри Стюарт, герцог Глочестер:

«22a. Hendrik Stuart, hertog van Gloucester ca.1653.

Oliverf, doek, 105x87 cm.

National Gallery of Art. Washington».¹⁰¹

«22a. Генри Стюарт, герцог Глочестер, ок. 1653 г.

Х./м., 105x87 см.

Национальная Галерея. Вашингтон».

Тем не менее, Эрик Ларсен в своей монографии «Великие живописцы. Антон ван Дейк», опубликованной в 1980 г., с завидным упорством продолжал цепляться за авторство ван Дейка в «Портрете Вильгельма II Нассау-Оранского» (х./м., 105x87 см; №689), написанного, по его мнению, в апреле 1640 года.¹⁰²

Наконец, в 1984г. в Новом, переработанном каталоге Национальной Галереи Вашингтона «Портрет Вильгельма II Оранского» получил новый каталожный №342, новую атрибуцию автора и новую идентификацию модели:

«No.342. Henry, Duke of Gloucester (1639–1660), Son of Charles I, c.1653.

Oil on canvas, 105x87cm. Andrew W.Mellon Collection.»¹⁰³

«№342. Генри, герцог Глочестер (1639–1660), сын Чарльза I, ок. 1653 г.

Х./м., 105x87 см. Из коллекции Эндрю Меллона».

Та же атрибуция портрета (№342) сохранена и в следующем издании Каталога Национальной Галереи Вашингтона 1995 г.¹⁰⁴

Более того, в 14 томе 34-томного Словаря по искусству, опубликованном в Огайо в 1996 г., сказано: «Ханнеман выбирал своих клиентов, преимущественно, из английских граждан, находящихся в Нидерландах, особенно, из числа роялистов-изгнанников, которые провели в Гааге немало времени в годы правления Кромвеля с конца 1640-х годов. В 1648–1649 годах Ханнеман написал "Портрет Чарльза II, принца Уэльского", в возрасте 18 лет, а в 1653 г. – Портрет его брата Генри, герцога Глочестер, в возрасте 12 лет. Этот последний с 1937 г. находится в Национальной Галерее Вашингтона».¹⁰⁵

«Ошибочная идентификация принца Генри уже имела место в истории искусств, – отмечал Оливер Миллер в своей монографии “Ван Дейк в Англии”. – Она касалась группового портрета детей Чарльза I, написанного ван Дейком в 1637 г. и ошибочно идентифицированного как "Портрет принцессы Елизаветы (1635–1650) и принца Генри, герцога Глочестер (1639/1640–1660)". В действительности, ван Дейк изобразил на портрете не принца Генри, а младшую принцессу Анну, которая умерла так рано (в 1640 г.), что факт ее рождения и существования тотчас же был предан забвению. Именно по этой причине ребенка на портрете отождествили с третьим сыном Чарльза I и Генриетты Марии, младшим принцем Генри, носившим титул герцога Глочестер, подобно всем младшим принцам правящего Королевского Дома Стюартов, и дожившим до 1660 г.»¹⁰⁶

Хотя «Портрет принцесс Елизаветы (1635–1650) и Анны (1637–1640)» (№91) не подписан ван Дейком, сохранился один набросок головок двухлетней

принцессы Елизаветы и новорожденной принцессы Анны, подписанный ван Дейком и датированный 1637 г., что не оставляет сомнений ни в авторстве самого портрета, ни в идентификации моделей.¹⁰⁷

Обследованием новоявленного «Портрета Генри, герцога Глочестер» ок. 1653 г. (х./м., 104,8x87 см) из коллекции Эндрю Меллона в Национальной Галерее Вашингтона в 1990-е годы XX в. занялся куратор собрания голландской живописи XVII в. Национальной Галереи Вашингтона, Артур Уилок. В составленном им Систематическом каталоге голландской живописи XVII в. из собрания Национальной Галереи Вашингтона, опубликованном в 1995 г., запасная версия бывшего Эрмитажного «Портрета Вильгельма II Нассау-Оранского» обозначена без атрибуции автора с новой идентификацией модели:

«Henry, Duke of Gloucester, c.1653.

Oil on canvas, 104.8x87 cm. From the Collection of Andrew Mellon»

«Генри, герцог Глочестер, ок. 1653 г.

Х./м., 104,8x87 см; коллекция Эндрю Меллона.

Технические характеристики: Оригинальный подрамник, холст гладкого плетения, дублирован по краям при сохранении первоначальных размеров. Красочный слой наложен на гладкий, умеренно густой слой белил. Темные слои глазури в подмалевке использованы для моделировки форм и создания светотени. Маленькие мазки "impasto" наложены на вышивку золотом и серебром по левому разрезному рукаву камзола, по окантовке камзола по подолу и накладке лампаса на брюках, а также в кульминационных световых моментах, в частности, по печатке перстня на указательном пальце левой руки и по блику на кирасе с левой стороны. Пробел между первым красочным слоем и проработкой волос обнаруживает светлые слои грунта и подмалевку, создающие эффект "нимба" вокруг головы. Обследование работы в рентгеновских лучах выявило незначительные поправки в складках белых плиссированных манжет, выполненные рукой автора, а также многочисленные утраты в верхнем слое бесцветного лессировочного покрытия в нижней части работы, умеренное истончение глазуричного слоя по всей поверхности, особенно интенсивное в области воротника и рук, очевидно, в результате реставрационного вмешательства. Результатом реставрации работы служит также толстый слой бесцветного лака более позднего происхождения по всей поверхности. Работа неоднократно подвергалась реставрации, последний раз в 1931 г., когда ее отмывали и дублировали холст.

Известна реплика с Портрета, находящаяся в коллекции графа Фитцвильяма в Wentworth Woodhouse (Мильтон, Петерборо, Англия).¹⁰⁸

Описание: На портрете изображен роскошно одетый юноша, фигура до колен, стоя, в три четверти оборота влево, на фоне пейзажа. Повелительным жестом он опирается правой рукой на жезл перед собой, держа левую руку на эфесе рапиры с золотым набалдашником. Его золотистый камзол богато расшит золотыми и серебряными нитями, с разрезными рукавами, открывающими белую рубашку с широкими плиссированными манжетами и рукавами буфф. Его кирасу пересекает голубая лента Ордена Подвязки, проходящая слева под

отложным белым воротником с кисточками. Коричневый каменный утес образует нейтральный фон для этой элегантной фигуры; поодаль также пейзаж, открывающий панораму справа от фигуры юноши».¹⁰⁹

В своем исследовании личности принца Генри А. Уилок базировался на трудах М. Юма и мемуарах графа Хамильтон.

«Интерес к личности младшего принца Генри, герцога Глочестер, – писал Мишель Юм в своей знаменитой монографии “История Дома Стюартов на троне Англии”, – был исторически оправдан. Внезапная смерть принца от оспы 6 ноября 1660 года поразила нацию, вызвав множество толков и подозрений в отравлении. Заслуги принца резко выделяли его из числа других детей Чарльза I, включая Джеймса Скотта (1630–1658), герцога Монмут и Бакклеих, внебрачного сына короля от Люси Вальтер, претендовавшего на английский трон. Уже к 18 годам принц Генри сумел завоевать уважение нации, благодаря своему уму, цельности характера, мужеству и героической стойкости».¹¹⁰

«Смерть Генри, герцога Глочестер, младшего сына короля Чарльза I, – писал граф Антуан Хамильтон, – стала серьезным испытанием для английской нации. Мужество и стойкость, проявленные им в годы гражданской войны в Англии, когда он был захвачен в плен силами Парламента и отдан под опеку Лорда Нортумберлендского, были широко известны. В 1649 г. принц стал невольным свидетелем казни его отца, короля Чарльза I, и только в 1652 г. получил разрешение покинуть Англию. В Париже, куда он отправился искать убежище у низложенной королевы Генриетты Марии де Бурбон, его матери, его заточили, по ее приказу, в монастырь, где эта яростная католичка всеми силами пыталась обратить сына в свою веру. Однако Генри оставался убежденным протестантом и, освобожденный своим братом, Чарльзом II, в 1658 г. сражался на стороне Испании, против Франции, проявляя невиданную отвагу».¹¹¹

Когда в 1980 г. куратор Картинной Галереи Далвича Ричард Бересфорд предпринял очередную попытку разыскать и описать все сохранившиеся портреты с изображением Генри, герцога Глочестер, он, в свою очередь, базировался на исследовании А. Уилока, дополнившего число известных работ «Портретом Генри, герцога Глочестер» Адриана Ханнемана из собрания Национальной Галереи Вашингтона.¹¹²

В результате поисков Р. Бересфорду удалось обнаружить 14 живописных портретов, две гравюры и пять миниатюр с изображением Генри, герцога Глочестер, работы разных художников. В их числе были два портрета Петера Лели, на одном из которых принц был изображен ребенком с птичкой, а на другом, – полуобнаженным мальчиком лет тринадцати в желто-зеленом облачении; анонимная гравюра с последнего портрета из собрания Hampton Court (№№358;713)¹¹³; посмертный портрет Генри Готфри Неллера из того же собрания¹¹⁴; портрет с изображением Генри, написанный Герритом Ван Хонтхорст в 1652–1653 годах во время пребывания принца Чарльза II и его братьев, Джеймса и Генри, в Гааге, из того же собрания (х./м., 114,5x91,3 см; №980)¹¹⁵; портрет Генри анонимного художника (х./м., 104,8x85,7 см) из собрания Национальной Портретной Галереи в Лондоне¹¹⁶; два портрета Генри

1656 и 1659 годов, написанные Яном ван Бёкхорст по случаю посвящения младшего принца в члены Гильдии Св. Георгия в Брюгге в 1655 г. (х./м., 105x87 см) из собрания Groothuis в Брюгге¹¹⁷; портрет Генри, приписываемый Абрахаму Рагуно (1623–1681) из собрания Музея Франца Хальса¹¹⁸; портрет Генри, написанный Симоном Люттихусом во время пребывания Чарльза II и принца Генри в Бреда в 1660 г., и гравюра Корнелиса ван Дален с него из коллекции герцога Графтон в Замке Фредериксборг¹¹⁹; портрет Генри Вильяма Добсона (х./м., 124,5x99,1 см) из коллекции Преподобного А.Холланда-Хильберта;¹²⁰ портрет Генри Питера Тиссенса (Тиса) из той же коллекции;¹²¹ три версии портрета Генри Адриана Ханнемана ок. 1653 г. из коллекций Преподобного Р.Байе-Хамильтон, К.Гульбенкяна и Э.Меллона (до 1937 г.);¹²² три портрета-миниатюры с изображением принца Генри Самюэля Купера, Джона Уоткинса и Симона Люттихуса и две миниатюры из коллекций графа Галловэй (№763) и Преподобного Р.Байе-Хамильтон (№900)¹²³.

Р.Бересфорд особо отмечал, что в Кратких Каталогах Национальной Портретной Галереи Лондона 1884, 1887, 1891 и 1895 годов упоминания о портретах Генри, герцога Глочестер, отсутствуют.¹²⁴

Тем самым, только спустя 336 лет после своей смерти, Адриан Ханнеман, замечательный голландский портретист, занял, наконец, подобающее ему место в пантеоне креативных художников с признанием его авторства в большинстве выполненных им портретах, долгое время незаслуженно приписываемых ван Дейку ведущими историками искусств прошлого и настоящего.

Примечания

1. Descamps J.B. *Vie des Peintres flamands et hollandais réunie à celle des peintres italiens et français par d'Argenville*. – Marseille: 1753. – Т.II. – P.25.
2. Carpenter W.Y. *Mémoires et documents inédits sur Antoine Van Dyck, P.P.Rubens et autres artistes contemporains*. – Anvers: Imprimerie de J.E.Buschmann, 1824.
3. Ibid., P.196.
4. Ibid., P.247.
5. *Inventaris Jacobus II. Inventory of the Goods of James II, when Duke of York at Whitehall*. – Oxford: Bodleian Library, 1674. – No.891.
6. *Catalogue of the Special Exhibition of Portrait Miniatures on Loan at the South Kensington Museum, June 1865*. – London: Whittingham and Wilkens, 1865. – P.184.
7. Justi J.G.H. *Leben und Charakter des Graf von Brühl*. In 3 Bde. – Ulm: 1760-1764.
8. *Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. École néerlandes et École allemande. Vol.2*. – St.Petersbourg: 1851. – P.134.
9. *Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. École néerlandes et École allemande. Vol.2*. – St.Petersbourg: 1863. – P.134.
10. *Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. Vol.2. Les écoles germaniques*. – St.Petersbourg: 1870. – P.70.
11. Sharf G., Sir. *Dutch Portraits of the Seventeenth Century. Systematic Catalogue*. – London: National Portrait Gallery, 1877. – P.34.
12. Ibid., P.35.
13. *Museum Boymans-van Beuningen, Catalogus Schilderijen tot 1800*. – Rotterdam: 1962. – No.1280.
14. Sharf G., Sir. *Dutch Portraits of the Seventeenth Century. Systematic Catalogue*. – London: National Portrait Gallery, 1877. – P.36.

15. Exhibition of the Royal House of Stuart. Catalogue. – London: The New Gallery, 1889. – P.42.
16. Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. Vol.2. Les écoles germaniques. – St.Petersbourg: 1887. – P.70.
17. Exhibition of the Royal House of Stuart. Catalogue. – London: The New Gallery, 1889. – P.42.
18. Ibid., P.42.
19. Ibid., P.128; 144.
20. Ermitage Impérial, Catalogue de la Galerie des Tableaux. Second Volume. Écoles néerlandaises et École allemande. 3e édition (A.Somov) – St.Petersbourg: 1895.
21. Les Tableaux de la Galerie de l'Ermitage. Impérial photographiés d'après les originaux. – St.Petersbourg: 1899. – T.II – Inv.no.74.
22. Graham R. Essay Towards an English School of Painters. – London: 1706.
23. Piles R. de. Abrégé de la vie des peintres. – Paris: 1708.
24. Law E.B.A., Sir. Masterpieces of the Royal Collections. In 10 vol. – London: George Bell & Sons, 1898-1902.
25. Law E.B.A., Sir. Masterpieces of the Royal Collections. Vol.2. Vandyck's Pictures. Historical and Critical Description. – London: George Bell & Sons, 1898-1902. – P.111-119.
26. Bredius A., Moes E.W. Adriaen Hanneman // Oud-Holland. – 1896. – Jrg.XIV. – P.203-218;
Bredius A. Die Masterwerke des Rijksmuseum zu Amsterdam. – München: Franz Hanfstaengl, 1870. – S.195.
27. Moes E.W. Iconographia Batavia. Beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in de vorige eeuwen. 2 vols. – Amsterdam: 1897. – vol.I. – P.173.
28. Hymans H. Briefe Van Dycks, 1640-1641 // Gasette des Beaux Arts. – 1887. – №4. – P.87-124.
29. Larsen E. Die großen Meister der Malerei. Anton van Dyck. Werkverseichnis. – Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein,1980.S.14;
Harkson J. Schloss Mosigkau. Alter Gemäldebestand. – Mosigkau-Dessau: 1976. – S.71.
30. Masterpieces of the Royal Collections. Vandyck's Pictures at Windsor Castle. – London: 1899. – P.55.
31. Historical and Descriptive Catalogue of the Pictures in the National Portrait Gallery. – London: 1909. – P.70.
32. Law E.B.A., Sir. Masterpieces of the Royal Collections. Vol.2. Vandyck's Pictures. Historical and Critical Description. – London: George Bell & Sons, 1898. – P.124.
33. Ibid., P.125.
34. Catalogue of Seventeenth-Century Portraits in the National Portrait Gallery 1625-1714. Compiled by David Piper. – Cambridge: The University Press, 1963. – P.380.
35. Philips Cl., Sir. The Picture Gallery of the Hermitage // North American Review. – 1900. – January. – P.140.
36. Law E.B.A., Sir. Masterpieces of the Royal Collections. Vol.2. Vandyck's Pictures. Historical and Critical Description. – London: George Bell & Sons, 1898. – P.124.
37. Lurié Doron J. The Grand Style of Anthony van Dyck in England // The Burlington Magazine. –1950. – Vol.XCII. – No.569. – P.18-27.
38. Der neueste Katalog der Ermitage in St.Petersburg von Somoff. Leipzig: Verlag von E.A.Seemann, 1901. – No.611.
39. Ermitage Galerie. St.Petersbourg Ermitage Catalogue. – St.Petersbourg: 1903.
40. Masterpieces of Van Dyck. – London: Gowans & Gray, Ltd., 1907. – S.18.
41. A.L.A. Portrait Index. Index to Portraits Contained in Printed Books and Periodicals. – Washington: Government Printing Office, 1906. – P.1094-1095;
National Gallery of Art. European Paintings and Sculpture. – Washington: 1968. – P.40;

- European Paintings. An Illustrated Summary Catalogue. National Gallery of Art. – Washington: 1975. – P.118-119.
42. Бенуа А. Путеводитель по картинной Галерее Императорского Эрмитажа. – СПб.: Община Св. Евгении, 1911. – С.17.
43. Cust L. *Klassiker der Kunst*. – Bd.13. –1909. – S.488- 489; 521;
Cust L. *Van Dyck*. – London: 1906. – S.145-146.
44. Cust L. *A.Hanneman // Dictionary of National Biography*. – London: Stephen and Lee, 1890. – Vol.XXIV. – P.305.
45. Cust L. *Vertue's Notebooks // The Burlington Magazine*. – 1910. – Vol.XVI. – P.281;
Cust L. *Foreign Artists of the Reformed Religion working in London from about 1560 to 1660 // Proceedings of the Huguenot Society of London*. – 1901. – Vol.VII.
46. *Catalogue of Paintings at Ditchley*. – Cambridge: The University Press, 1908. – No.16.
47. Dr. Frimmel Th. von. *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde // Die Meistwerke der Königlichen Gemäldegalerie im Haag*. – München: 1913. – Bd.17– Hft.58. – S.294-302.
48. *Ibid.*, S.29.
49. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. – Leipzig: Verlag von E.A.Seemann, 1908. – Bd.15. – S.592.
50. Wrangel N., Baron. *Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St.Pétersbourg*. – München: 1909.
51. Бенуа А. Путеводитель по картинной Галерее Императорского Эрмитажа. – Петроград: Община Св. Евгении, 1911. – С.41.
52. Там же, С.253.
53. Макаренко Н. *Художественные сокровища Императорского Эрмитажа*. – Петроград: Община Св.Евгении, 1916. – С.265.
54. *Die Kaiserliche Gemälde-Galerie in der Ermitage*. – München: 1923. – S.9. – No.90.
55. Weiner P.P., von. *Les Chefs-d'Oeuvre de l'Hermitage à Petrograd*. – München: 1923.
56. Collins Baker C.H. *Catalogue of the Pictures at Hampton Court*. – Glasgow: The University Press, 1924. – P.70. – No.571.
57. *Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo-Americana*. – Barcelona: Hijos de J.Espasa, 1925. – T.XXVI. – P.646.
58. Schneider H., Burchard L. *Examining Van Dyck // Zeitschrift für bildende Kunst*. – 1927/1928. – Hft.LXI. – S.24.
59. Collins Baker C.H. *A Study of English Portraiture before and after Van Dijck*. 2 vol. – London: 1912. – Vol.I. – P.87-89. – Vol.2. – P.250.
60. *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Bd.13. Van Dyck. Des Meisters Gemälde*. – Stuttgart: 1931. – S.505-506.
61. *Ibid.*, S.506.
62. Puyvelde L. van. *Van Dyck and the Amsterdam Double Portrait // The Burlington Magazine*. –1943. – vol.LXXXIII. – P.205-207.
63. Cust L. *Van Dyck*. – London: George Bell & Sons, 1906. – S.145-146.
64. Schneider H., Burchard L. *Wer ist das, van Dyck oder Hanneman? // Zeitschrift für bildende Kunst*. – 1927/1928. – LXI. – Hft.X – S.24.
65. Azeredo J.P. de. *Calouste Gulbenkian coleccionador*. – Lisbon: 1979. – P.31;
Calouste Gulbenkian Museum Catalogue. – Lisbon: Fund Gulbenkian, 1982;
The Dictionary of Art. In 34 vol. – New York: Macmillan Publishers, Ltd., 1996. – P.840-841.
66. Walker J. *National Gallery of Art Washington*. – New York: Harry N.Abrams, Inc., 1963. – P. 24-25.
67. Walker J. *National Gallery of Art Washington*. – New York: Harry N.Abrams, Inc., 1975. – P.32.
68. Walker J. *National Gallery of Art Washington*. – New York: Harry N.Abrams, Inc., 1964. – P.24.

69. Piper M. The Review of *Kunsthistorische Verkenningen* // *The Burlington Magazine*. – 1949. – XCL. – No.569. – P.177;
 Mauquoys-Hendrickx M. *L'iconographie d'Antoine Van Dyck. Catalogue raisonné* // *Classe de Beaux-Arts. IX.* – Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 1956. – Pl.XXII.
70. Piper M. The Review of *Kunsthistorische Verkenningen* // *The Burlington Magazine*. – 1949. – XCL. – No.569. – P.178.
71. В Каталоге картин коллекции К.С.Гульбенкяна (1869–1955гг.) 1950 г., составленном Ф.Р.Шапли, куратором Национальной Картинной Галереи Вашингтона, упоминание о «Портрете Вильгельма II Нассау-Оранского» ван Дейка из собрания бывшего императорского Эрмитажа отсутствует.
 (См.: *European Paintings from the Gulbenkian Collection. Compiled by Fern Rusk Shaply.* – Washington: National Gallery of Art, 1950. – 93 P.)
72. Shendel A., van. *Het Portret van Constantijn Huygens door Jan Lievens* // *Bulletin van het Rijksmuseum*. – 1963. – Jrg.11. – P.6.
73. Doort A., van der. *Catalogue of the Collections of Charles I.* In 37 vol. – London: Walpole Society, 1960. – Vol.37. – P.89.
74. *Die Meistwerke der Königlichen Gemäldegalerie im Haag.* – München: 1872.
75. Doort A., van der. *Catalogue of the Collections of Charles I.* – London: Walpole Society, 1960. – Vol.37. – No.27/317.
76. *Catalogue of Seventeenth-Century Portraits in the National Portrait Gallery 1625-1714.* Compiled by David Piper. – Cambridge: The University Press, 1963. – P.380-381.
77. Dornon A. *de Behault de. Bruges séjour d'exil des Rois d'Angleterre.* – Bruges: 1931. – P.249; 341;
 Couvez H. *Inventar d'objects d'art de la Flandre.* – Brugge: 1852. – P.341; 405; 464; 477;
 Frimmel Th. von. *Scezen vom Besuch Karls II von England in Brügge* // *Blatten für Gemäldekde.* – 1911. – December. – No.7. – S.125;
 Mireur F. *Dictionnaire des ventes d'art.* – Amsterdam: 1911 (lot 5).
78. *Catalogue of Seventeenth-Century Portraits in the National Portrait Gallery 1625-1714.* – Cambridge: The University Press, 1963. – P.139.
79. Law E. *The New Authorised Historical Catalogue of the Pictures and Tapestries in the King's Collection at Hampton Court Palace.* – London: Hugh Rees, Ltd., 1905. – P.91. – No.476.
80. Collins Baker C.H. *Catalogue of the Pictures at Hampton Court. A List of Stored Pictures.* – Glasgow: The University Press, 1924. – P.165. – No.980.
81. *Catalogue of the National Portrait Gallery.* – London: National Portrait Gallery 1949. – P.101.
82. Bredius A. *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der Höllandischen Kunst des XVI ten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts.* In 6 Vol. – Haag: Martinus Nijhoff, 1916. – Vol.IV. – S.1288-1308;
 Bredius A. *Die Meisterwerke der Königlichen Gemäldegalerie im Haag.* – München: Franz Hanfstaengl Kunstverlag A.G., 1824. – S.67-68;
 Wurzbach A. von. *Niederlandischer Künstlerlexikon.* – Haag: 1910. – Vol.II. – S.437.
83. *Mémoires du Comte de Grammont par le C.Antoine Hamilton.* – 2 vol. – Londres: A Fea's Edition, 1851. – Vol.1. – P.140.
84. *Numerical Catalogue of the Pictures at Hampton Court with Notes and Illustrations.* – Windsor: J.B.Brown, 1905. – No.830.
85. Foskett D. *Samuel Cooper and His Contemporaries* – London: National Portrait Gallery 1974. – No.152.
86. Dornon A. *de Behault de. Bruges séjour d'exil des Rois d'Angleterre.* – Bruges: 1931. – P.341.
87. Piles R. de. *Abregé de la vie des peintres.* – Paris: 1708.
88. Staring A. *Kunsthistorische Verkenningen.* – Brügge: 1948.
 Staring A. *Weinig bekende portrettisten* // *Oud-Holland.* – 1946. – Jrg.LXI. – P.113-121;

- Staring A. De Portretten van de Koning-Stadhouder // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. – 1950. – dl.II. – P.162.
89. Toynbee M.R. Adriaen Hanneman and the English Court in Exile // The Burlington Magazine. – 1950. – Vol.92. – No.564. – P.73-80.
90. Ibid., P.75.
91. Ibid., P.76.
92. Ibid., P.76.
93. European Paintings from the Gulbenkian Collection. Compiled by Fern Rusk Shaply. – Washington: National Gallery of Art, 1950.
94. Millar O. Adriaen Hanneman in England and Holland // Bulletin de Musée Royaux des Beaux-Arts. – Brussels: 1951. – Vol.2. – P.41-82.
- Millar O. The Tudor, Stuart and early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. 2 vol. – London: 1963. – Vol.I. – P.115-116.
95. Brown Ch. Van Dyck. – Oxford: Phaidon Press, Ltd. 1982. – P.224.
96. Paintings and Sculpture from the Mellon Collection. – Washington: National Portrait Gallery of Art, 1949. – P.72.
97. Portraits of Dutch Painters and Other Artists of the Low Countries. Specimen of an Iconography. – Amsterdam: Swets en Zeitbinger, 1963. – P.55;
- Kuile E.H.O. ter. De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst. – Gravenhage: Rijnland, 1944. – P.104;
- Marle R. van. Iconographie de l'Art Profane. – Gravenhage: 1932.
98. Masterpieces of Paintings from the National Gallery of Art Washington. – Washington: National Gallery of Art, 1944.
99. National Gallery of Art. Summary Catalogue of European Paintings and Sculpture. – Washington: National Gallery of Art, 1965. – P.46.
- National Gallery of Art. European Paintings and Sculpture. – Washington: National Gallery of Art, 1968. – P.40
100. European Paintings. An Illustrated Summary Catalogue. National Gallery of Art Washington. – Washington: National Gallery of Art, 1975. – P.118-119.
101. Kuile E.H.O. ter. Adriaen Hanneman 1604-1671 a Portrait-Painter in The Hague. – Amsterdam: Canaletto, Alphen aan den Rijn, 1976. – P.14-15; 79-80; No.22a.
102. Larsen E. Die großen Meister der Malerei. Anton van Dyck. – Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein, 1980. – No.680.
103. National Gallery of Art Washington. New and Revised Edition. – New York: 1984. – No.342.
104. National Gallery of Art Washington. New and Revised Edition. – New York: 1995. – No.342.
105. The Dictionary of Art. In 34 vol. – Ohio: 1996. – Vol.14. – P.139-140.
106. Millar O. Van Dyck in England. – London: National Portrait Gallery, 1982. – P.27.
107. Gelder J.G. van. Anthonie van Dyck in Holland // Bulletin de Musée Royaux des Beaux-Arts. – Bruxelles: 1951. – Vol.VII. – 1959. – P.43-86;
- Van Dyck. Guide Illustré. – Antwerpen: 1999. – P.3.
108. Fitzwilliam Museum, Cambridge, Catalogue of Paintings. Vol.1. Dutch and Flemish. – Cambridge: The University Press, 1960.
109. Wheelock A.K. Dutch Paintings of the Seventeenth Century. The Collection of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue. – New-York-Oxford: National Gallery of Art Washington, 1995. – P.92-94.
110. Hume M. Histoire de la Maison de Stuart sur le trône d'Angleterre. – In 6 vol. – Londres: 1846. – Vol.2. – P.111.
111. Mémoires du Comte de Grammont par C.Antoine Hamilton. – 2 vol. – Londres: A Fea's Edition, 1851. – P.91.

112. Beresford R. *Dulwich Picture Gallery Complete Illustrated Catalogue*. – London: Unicorn Press, 1989. – 264 P.
113. Grundy J. *The Stranger's Guide to Hampton Court Palace and Gardens*. – London: George Bell, 1856. – P.36;
Law E. *The New Authorised Historical Catalogue of the Pictures and Tapestries in the King's Collection at Hampton Court Palace*. – London: Hugh Rees, LTD., 1905. – P.91. – No.476;
Guide du Palais de Hampton Court, avec une notice de tableaux et ouvrages d'art. – Windsor: J.B.Brown, 1905. – No.830.
114. Grundy J. *The Stranger's Guide to Hampton Court Palace and Gardens*. – London: George Bell, 1856. – P.54. – No.850.
115. Collins Baker C.H. *Catalogue of the Pictures at Hampton Court. A List of Stored Pictures*. – Glasgow: The University Press, 1929. – P.165;
116. *Catalogue of the National Portrait Gallery 1856-1947*. – London: National Portrait Gallery, 1949. – P.101;
British Historical Portraits. A Selection from the National Portrait Gallery. – Cambridge: The University Press, 1957.
117. *Catalogue of Seventeenth-Century Portraits in the National Portrait Gallery 1625-1714*. Compiled by David Piper. – Cambridge: The University Press, 1963. – P.405;
Bruges Séjour d'exil d'Edouard IV et de Charles II, rois d'Angleterre (1471 et 1656). Vol.II. Album relatif à Charles II. – Bruxelles: Ernult-Dongo, 1931. – 481 P.;
Neues allgemeines Künstler Lexikon. – München: Verlag von E.A.Fleischmann, 1835. – S.551;
Stopes Ch.C. *Gleanings from the Records of the Reigns of James I and Charles I // The Burlington Magazine*. – 1912/1913. – vol.XCVII. – No.569. – P.280;
The Age of Charles I. Painting in England 1620-1649. – London: Tate Gallery, 1972.
118. Dornon A. de Behault de. *Bruges séjour d'exil des Rois d'Angleterre*. – Bruges: 1931. – P.341.
119. *Catalogue of Seventeenth-Century Portraits in the National Portrait Gallery 1625-1714*. Compiled by David Piper. – Cambridge: The University Press, 1963. – P.408.
120. A.L.A. *Portrait Index. Index to Portraits Contained in Printed Books and Periodicals*. – Washington: Government Printing Office, 1906. – P.586.
121. *Ibid.*, P.586.
122. *National Gallery of Art Washington. New and Revised Edition*. – New York: 1984. – No.342.
123. *Exhibition of the Royal House of Stuart. Catalogue*. – London: The New Gallery, 1889. – P.128, 144;
Catalogue of the Special Exhibition of Portrait Miniatures on loan at the South Kensington Museum, June 1865. – London: Whittingham and Wilkins, 1865. – P.184.
124. *The Abridged Catalogue of the Pictures in The National Gallery*. – London: 1884; 1887;
An Abridged Catalogue of the Pictures in The National Gallery. – London: 1891; 1895.



**А БЫЛА ЛИ ЛИЗА?
Размышления и фантазии о «Джоконде»**

«Всё наше познание начинается с ощущения».

Леонардо да Винчи «Об истинной науке»

Книга Дэна Брауна «Код да Винчи» и одноименный кинофильм пронесли, как цунами, по всем странам. Прошло совсем немного времени, страсти поутихли, и появилась возможность взглянуть на данное событие спокойнее и отметить некоторые плюсы и минусы.

Написано много рецензий на сюжет «Кода», статей по поводу плагиата темы и так далее. Простому обывателю трудно понять, где реальный факт, а где смесь фантазии автора книги и «продукции» желтой прессы. По-русски: навели тень на плетень. Обсуждение и анализ исторической достоверности не являются сутью данного размышления. Я обратила внимание на некоторые положительные стороны ажиотажа вокруг «Кода да Винчи», точнее – «Джоконды», или «Моны Лизы».

Первое. Наиболее продвинутая с помощью Интернета часть населения, а именно – юные гомо сапиенсы, «клюнули» на широко разрекламированную книгу Дэна Брауна, которую смогли прочитать (возможно, с трудом) или хотя бы посмотреть фильм. Многие впервые открыли для себя существование Лувра и некоего Леонардо да Винчи, который написал картину «Тайная вечеря» и «Портрет флорентийской дамы». Данный факт принимаю как положительный.

Самое забавное, что произошло нечто, совершенно не запланированное авторами книги и фильма. Это (пока еще неявное) «заражение вирусом гениальности Леонардо». Точнее – возможность нестандартного осмысления явлений и событий не только исторических, но и современных. Процесс пошел!

Согласитесь что, увидев хотя бы однажды «Джоконду», забыть ее невозможно: так идеально выверена по божественной пропорции гармония картины. Золотое сечение гениально завуалировано техникой sfumato –

дымчатой светотенью, которая дает эффект сглаживания очертаний. Возможно, именно это является основой загадочности и таинственности портрета.

Леонардо писал: «С древних времен человека называют малым миром, и это правильно... поскольку человек состоит из земли, воды, воздуха и огня, тело его подобно мировому пространству».

«Джоконда» не является портретом в привычном классическом понимании этого слова. Она написана вопреки всем законам, поскольку не изображает реальное лицо, похожее на оригинал, и с характерными атрибутами.

Имеется множество гипотез, в которых тщательно изучены все нюансы этой картины. И хотя история ее создания известна в общих чертах, подвергаются сомнению название, модель, дата написания. Наиболее известный биограф Леонардо да Винчи – Джорджо Вазари в своих «Жизнеописаниях» сообщает: «Взялся Леонардо выполнить для Франческо дель Джокондо портрет Моны Лизы, жены его».

На данный момент многие ученые предполагают, что Вазари ошибся. Хотя описывал портрет очень подробно: «...глаза имеют тот блеск и ту влажность, какие обычно видны у живого человека... Ресницы сделаны наподобие того как действительно растут на теле волосы: где гуще, а где реже, и расположенные соответственно порам кожи... Нос со своими прелестными отверстиями, розоватыми и нежными кажется живым. Рот, слегка приоткрытый, с краями, соединенными алостью губ, с телесностью своего вида, кажется не красками, а настоящей плотью».

Естественно, со временем портрет потускнел, потерял свежесть, яркость и на первый план стало выходить совсем иное. Повторю – иное!

То, что портрет был написан Леонардо во Флоренции около 1503 года, сомнений не вызывает, но уверенность в личности модели отсутствует. По принятой традиции это Мона Лиза, жена флорентийского купца, однако многолетние исследования опровергают данный факт.

Что верно и что нет? Франческо дель Джокондо, уважаемый гражданин Флоренции в 1495 году женился на восемнадцатилетней неаполитанке Лизе из

знатной семьи Герардини. Следовательно, во время создания портрета ей могло быть лет двадцать пять. По Вазари, работа продолжалась четыре года. Но Леонардо не жил во Флоренции столько времени после возвращения от Цезаря Борджа. Исследователи пришли к единому мнению, что картина действительно писалась долго, возможно с перерывами, и была доведена до конца, что бы ни говорил Вазари. Портрет не только был закончен, а является одной из самых тщательно выполненных произведений Леонардо да Винчи. Об этом написаны сотни научных статей, книг, имеются и романтические версии, даже скандальные. О картине делали самые невероятные предположения: что «Джоконда» беременна, что она косая, что это переодетый мужчина, что это автопортрет самого художника...

В «Суждениях о науке и искусстве» Леонардо пишет: «Как фигуры часто похожи на своих мастеров. Это происходит потому, что суждение наше и есть то, что движет... рукою живописца и... заставляет его повторять самого себя». Следовательно, некое сходство героя портрета и автора произведения вполне возможно.

Есть версия, что на картине изображена не жена Франческо дель Джокондо, а другая высокопоставленная дама. По словам историка Вентурри, факт, что моделью для портрета была Мона Лиза – вымысел, фантазия новеллиста Джорджо Вазари. Вентурри считает, что «Джоконда» – изображение герцогини Констанцы д'Авалос, вдовы Федерико дель Бальцо. Констанца была фавориткой Джулиано Медичи, который после брака с Филибертой Савойской возвратил данный портрет Леонардо». По версии известного исследователя загадок Леонардо да Винчи – Педретти: «Джоконда» – вдова Джованни Антонио Брандано по имени Пачифика, которая также была любовницей Джулиано Медичи и родила ему сына Ипполито в 1511 году».

Так или иначе, но 10 октября 1517 года, то есть за полтора года до кончины Леонардо да Винчи, замок Сен-Клу, где в то время жил художник посетил Антонио де Беатис, секретарь кардинала Арагонского (по другим источникам – сам кардинал). Де Беатис оставил описание трех, увиденных в замке картин

Леонардо: «Одна – портрет флорентийской дамы, сделанный с натуры по настоянию Джулиано Медичи Великолепного. Другая – изображение молодого Иоанна Крестителя, и третья – Мадонны с младенцем».

Приблизительно в это период Леонардо да Винчи в своих записях отмечает: «Живописец говорит, что он описывает один предмет, представляющий собой другой, полный прекрасных сентенций... Он ставит собственный образ любимого предмета..., поражает разум людей, что заставляет их любить и влюбляться в картину, не изображающую вообще никакой живой женщины. Мне самому в свое время случилось написать картину, представлявшую нечто божественное».

Все исследователи творчества Леонардо да Винчи отмечают, что чтение рукописей Мастера представляет большие трудности. Некоторые написаны зеркальным письмом, а в иных заметках Леонардо чередовал зеркальные слова с обычным письмом, что в зеркале прочитать невозможно. Есть целая страница ребусов со своеобразной орфографией.

Перед тем как вернуться к «Джоконде» процитирую фразу Леонардо, последние слова которой заинтриговали меня: «Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, – в его власти породить их, а если он пожелает увидеть вещи уродливые, которые устрашают, или шутовские, смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог. Итак, живопись должна быть поставлена выше всякой деятельности, ибо она содержит все формы как существующие, так и несуществующие в природе».

Внимая данному напутствию, рассмотрим «Джоконду» с точки зрения классического портрета. Что привлекает взор наблюдателя в любом явлении и произведении? То, что необычно, нестандартно. Что в картине исключительного?

Улыбка? Но она не является изобретением Леонардо. Еще задолго до него подобный прием использовали и в скульптурах, и в картинах, особенно учитель Леонардо да Винчи – Верроккьо. Улыбка всегда вносила оживление в произведение. Улыбка как у «Моны Лизы», но более лукавая и откровенная,

написана Леонардо на другой луврской картине – «Иоанн Креститель». Она более женственна, хотя принадлежит полуобнаженному юноше с пышными волосами. Впечатление такое, что это та же флорентийская дама, но низведенная с пьедестала. У «Джоконды» улыбка более ироничная, почему? Улыбается она только одним уголком губ, а другим – нет! При увеличении этого фрагмента картины явно видно, что правая и левая половинки губ совершенно разные.

Что еще необычно? Руки. Ее левая – нежная, хрупкая, с утонченными изнеженными пальцами, «женская» кисть. Правая рука модели, та что сверху – четко прорисована, крупная, сильная, уверенная, спокойная, скорее «мужская».

Вспомним один биографический момент жизни Леонардо, а именно: во время работы над портретом в июле 1503 года мастеру была поручена ответственная работа по отводу русла реки Арно от главного флорентийского порта Пизы. Если сравнить рабочие чертежи по данному проекту, пейзажи за спиной модели картины и схематическое расположение рук «Моны Лизы», то явно прослеживается аналогия. Руки повторяют два направления реки, и пейзажи также различны. Слева от нас – естественный водный поток, без людей, без точного указания местности. Справа – река с арочным каменным мостом, укрепленными берегами, то есть более цивилизованная.

Еще один интересный факт. Измерим два расстояния. Первое – от нижнего края картины до центра правой (верхней) кисти руки; второе – от верхнего края картины до середины линии глаз. Они равны!

Имеющий глаза, да увидит! Словно Леонардо да Винчи требует не просто видения, а умения видеть и дерзать мыслить.

Забавно, но в центре картины располагается область декольте знатной дамы. Кстати, именно эта часть портрета притягивает к себе взгляд при первом знакомстве с ней. Возможно, здесь не один слой красок? Что же под ним?

И еще. Если через центральную точку картины провести горизонтальную линию, то она указывает на два акцента пейзажа: один – над левым, а другой – над правым плечами модели. До этого места направления рек совпадают, а

ниже движения водного потока меняются. Неужели это всего лишь «игра» золотого сечения, леонардовской божественной пропорции?

В «Суждениях о науке и искусстве» великий шутник пишет: «Если ты хочешь видеть, соответствует ли твоя картина вся в целом предмету, срисованному с природы, то возьми зеркало, отрази в нем живой предмет и сравни отраженный предмет со своей картиной и как следует рассмотри, согласуются ли друг с другом то и другое подобие предмета... Следует брать зеркало себе в учителя».

Последуем совету Леонардо да Винчи и «пошутим» с помощью зеркала. Сначала определим центральную вертикальную линию лица портрета и поместим на нее зеркало, расположив его строго перпендикулярно плоскости картины. Что мы видим справа? Юную красавицу с пышными волосами, нежным овалом лица. Она игриво улыбается и смотрит на нас влюбленным взглядом. Конечно, если не акцентировать внимание на зеркальное расположение зрачков. Естественно, изображение гротескно. Модель портрета расположена в анфас, поэтому данная часть лица объемно преувеличена и четкая граница между шеей и овалом лица отсутствует. Даже, не используя компьютерную обработку, основные характеристики лица видны четко.

Произведем подобное действие и с левой частью лица. Здесь сложнее: надо учесть особенности трехчетвертного поворота головы, пространственную перспективу. Сегодня это можно скорректировать с помощью компьютера. Что получилось? Где пухлые щеки, веселые глазки, манящая улыбка? Перед нами совсем другое лицо: далеко не юное, обрюзгшее, более вытянутое, узкие губы, уголки опущены вниз, острый подбородок, взгляд усталый. Мужчина?! Не зря многие исследователи творчества Леонардо да Винчи считали «Джоконду» мужским портретом. Для этого есть повод.

Я считаю, что великий шутник Леонардо с помощью своего открытия техники сфумато сделал из двух портретов один, настолько гармоничный, что и в голову не приходит его расчленить, разделить пополам. Строго

геометрический расчет фигуры, расположенной точно по оси картины такой, что она визуально воспринимается как единое целое.

Ай, да Леонардо!

По традиции картину называют «Джоконда» или «Мона Лиза». Мона, точнее Монна, – сокращение от «Madonna», с итальянского – моя госпожа. Какие господин и госпожа составляют пару? Флорентийский купец Франческо дель Джокондо с супругой? Джулиано Медичи с герцогиней Констанцей? Или тот же Медичи с Пачификой? Или сам Леонардо с дамой, приснившейся ему во сне? Пока ответа нет.

Интересный факт. В 2004 году ученые-исследователи французской фирмы Lumiere Technology сделали серию снимков «Джоконды» с использованием инфракрасного и ультрафиолетового освещения. И выяснилось, что первоначально Мона Лиза была изображена не так.

Во-первых, лицо было более широким, а улыбка – более выразительной. Во-вторых, Леонардо да Винчи поменял положение двух пальцев на левой руке. В-третьих, Мона Лиза левой рукой поддерживала покрывало, которое сейчас почти не видно из-за того, что краски поблекли. В-четвертых, при нынешнем состоянии картины у дамы не видны брови и ресницы. Однако на фотографиях данной области картины видно, что крошечные трещины в краске несколько меньше окружающих. Возможно, кто-то стер частицы краски, показывающие брови и ресницы. Реставраторы или ... сам мастер?

В-пятых, цвета красок картины изначально были другими. При «виртуальной компьютерной реставрации» картины цвет кожи стал «теплым», розовым, а небо на фоне – не серо-голубым, а сияющим голубым.

Время, время. Ты не щадишь даже «Джоконду». А может быть это очередная шутка Леонардо? И все сделано специально? Так сказать, сюрприз для будущих поколений.

Леонардо да Винчи наставлял своих учеников словами: «...старайся прежде всего рисунком передать в ясной для глаза форме намерение и изобретение,

заранее созданное в твоём воображении...» И ещё: «Живопись есть творение, создаваемое фантазией».

Закончу свои размышления о великом мастере всем известной истиной: полет фантазии не имеет границ.



IV

Наталья Дружинкина

ФИЛОСОФИЯ И ПОЭЗИЯ ЖИВОПИСИ

Обретая высший смысл земного существования, претворяя его предназначения в доступных формах цвета и линии, в живописи, древнейшей из искусств, каждый раз задаешься одним и тем же вопросом: «Как сочетать известное (традиционное) с новым (ждущим своего раскрытия) в твоём сознании, индивидуальном прочтении темы, видении мира, Человека, Космоса, пространства и времени?» Краска становится не просто материалом, готовым вместить глубину образов, она становится самоценной вещью в себе, замкнутой в формате холста. Живописец обязан разбираться в философии, нести ее в своем творчестве, он должен быть и поэтом, измеряющим пространственно-временные закономерности тропами поэтического ритма. И здесь можно обратиться к опыту китайского искусства, освоению средневековой традиции.

Мандалы, скульптуры божеств и т. д. суть символы познания, предметы медитации, а процесс познания Абсолюта передается посредством использования языка искусства. Анализируя произведения искусств, становится понятным, что для сознания художника присуща потеря ощущения собственного «я» и стадия выхода за пределы субъектно-объектных отношений т. е. в процессе творческого акта художник находился в процессе медитации.

Рассматривая психофеноменологическую сторону творчества, например, южно-сунской школы «веньженьхуа», ее предшественников и последователей, связанных с даосской и южночаньской психокультурой, практически везде можно выявить в той или иной форме указания¹ на характерное для творческих актов аутогипнотически измененное состояние сознания художника, хотя и фигурирующее в теоретических трактатах о живописи под разными названиями: вхождение в одухотворенный ритм «циюнь» (первый закон живописи), «в сверчувственный транс» (в соответствии с девятой категорией

живописи «пинь»), в состоянии «экстаза» или «наития». Безусловно, освоение традиции происходило за счет творческой переработки устоявшихся воззрений.

Так, представления о «божественной власти предначертаний Неба» опирались на системы философствования древности: Конфуция, Мэн-цзы, Чжуан-цзы, Сюнь-цзы, Хань Фэя, Дун Чжуншу, Ван Чуна, Фань Чжэня, Хань Юя, Лю Юйси и др.

Конфуцианство, даосизм, буддизм предопределили особенности творческого метода живописцев.

Его предшественник XVII в. Ши Тао учил: «Восприятие и познание художником объективных предметов и явлений должно опираться на следующий принцип: сначала – восприятие, потом – познание. Главная цель наблюдения, анализа и изучения предметов и явлений окружающей действительности заключается в том, чтобы чувства художника стали полнее и глубже. Поэтому художник должен обращать внимание на предметы и явления, которые он воспринимает в жизни, схватываясь, перевоплощать их в своем воображении и только после этого изображать»².

Этим методом в исторической ретроспективе пользовались: Ван Сунн-Юй, Лю Цзы-Цзю, Ван Гэ-и, Ван Сюэ-Тао, Ван Юй-фу, Го Чуань-Чжан, Гэ Вань-Цин, Гэ Сян-Луань, Ду Чжун-Хуа, Ли Сюн-Цай, Лу Чжэнь-Хуань, Чжан-Цзинь, Ци Бай Ши и мн. др.

Сюй Бэй Хун (1895–1953) распорядился несколько иначе, он синтезировал принципы традиционной живописи с европейским подходом к трактовке пространства на основе линейной и воздушной перспективы³.

Например, в трактатах художников IV в. Чзун Бина «Предисловие к рисованию пейзажа» («Хуа шань шуй сюй») и Ван Вэя «О живописи» («Сюй Хуа») содержатся постулаты о целях и задачах художника-пейзажиста, вытекающие из философской транскрипции «Дао». Художник должен быть философом, умеющим понять закономерность мира и выразить это в своем пейзаже. Сходство изображения с действительностью должно существовать на основе обобщения, передающее внутреннее духовное содержание.

В V в. Се Хэ в «Шести законах» живописи свел воедино главные принципы китайской эстетики. С точки зрения Се Хэ: современным признается то произведение живописи, которое отвечает шести требованиям: 1) «отзвук духа, (что значит отражение) движения жизни»; 2) «метод кости – (это есть способ) употребления кисти»; 3) «соответствие предмету, (что значит) изображение формы» натуры; 4) «соответствие виду, (что связано с) наложением» красок» 5) композиционные построения; 6) «передача и копирование»⁴.

Продолжением теоретических построений правил написания совершенной китайской живописи в последующие века занимался и Цзин Хао (855–915), в своих «Заметках о правилах работы кистью» («Би фа цзи») он пишет о сущности и принципах живописи, методах работы над пейзажами, описывает природу, сезонные изменения, создает своеобразный «словарь» точных наблюдений над формами гор, деревьев, скал.

Цзин Хао подготовил появление Го Си и других выдающихся сунских живописцев-теоретиков.

Красота искусства, жизни заключалась для средневекового мастера в выражении единства природы в ее изменчивости. «Поэтому в период Сун пейзаж стал доминирующим жанром живописи, а теория пейзажа – ведущей формой эстетики»⁵. Лидирующее положение пейзажа было закреплено в учении Го Си, изданном его сыном Го Сы под названием «Высокое послание лесов и потоков» («Линь чуань гао чжи»)»⁶. Трактат состоит из двух основных частей: «Наставление о горах-водах» и «Тайны живописи».

Го Си призывает художников познавать мир через опыт, наблюдение и эмоциональное переживание – открывать сущность природы и передавать ее в картине-пейзаже.

Сущность природы по Го Си может быть понята в движении, во времени, в изменчивости, в гармоничном единстве частей и целого: «Для гор вода – это жилы с кровью; трава, деревья – их волосы; дымки, облачка – их цвет лица; поэтому горы, получившие воду, – живые; приобретшие траву и деревья – цветущие; получившие дымки и облачка – красивые. Для вод горы – это лицо; беседки, павильоны – это глаза с бровями; рыболовные сети и удочки – их души. Поэтому воды, получившие горы, – красивы; поучившие беседки и павильоны – светлы, радостны; получившие сети и удочки – широко текущие..., – поэтично пишет Го Си, – ... скалы – это кости неба и земли. Кости эти благородны, крепки и выступают не на поверхности, а из глубины. Вода – это кровь неба и земли. Кровь благородна, она кругом переливается и не замерзает и не сгущается»⁷.

Го Си трактует принципы живописи, композиционной организации пространства свитка, где верх – это небо, низ – земля, а посередине – должен быть пейзаж. Он пишет о пропорциях, о воздушной перспективе, о светотени, о поведении художника при работе: «Приказывай своей кисти писать; нельзя, чтобы наоборот, кисть приказывала тебе. Овладевай своей тушью; нельзя, чтобы наоборот, тушь овладевала тобой»⁸.

Го Си выступает за умение передавать в пейзаже некую доминанту целостной модели художественной правдивости, основанной на наблюдении и изучении природы в ее единстве и изменчивости.

Многое, по мнению Го Си, зависит от состояния художника, который должен находиться в абсолютном спокойствии ума (духа). Действительно, «если в европейском средневековом искусстве основой художественного языка был отвлеченный символ, то в китайском искусстве этого периода по самой его сущности возник иной вид условности, при которой не мог существовать символический образ, совершенно абстрагированный от реальной действительности»⁹. Это подтверждают и эстетические трактаты ГО Си, Су Ши, направленные на формирование художественного видения мастеров, прежде всего Академии живописи в Кайфыне, преследующих одну цель – «раскрыть природу природы».

Так Су Ши стал главой «живописи образованных людей» («Вень жэнь хуа») антиакадемической направленности. Он наставлял в главном принципе

искусства – умения улавливать и передавать внутреннюю природу предметов и явлений, а также и представления художника о предмете, «поэтический элемент казался ему наиболее ценным качеством живописи прошлого»¹⁰.

В литературно-художественный кружок Су Ши входил и Хуан Тин-цзянь (1045–1105), проанализировавший идею синтеза каллиграфии и живописи, и Дун Юй (ок. 1075–1135), сопоставивший творческий процесс с «четырьмя этапами мудрости», изложенными в буддийском каноне и мн. др.

Так Го Си нашел в Дао – закономерность природы, которую можно постичь через изучение и наблюдение конкретных явлений; Су Ши – поэт и художник выдвинул тезис высокого предназначения художника как личности в формировании собственного почерка в живописи.

Художники XII–XIII веков, в частности Ма Юань, продолжили эти поиски, достигли «пейзажности художественного мышления»¹¹: «В этом смысле он остался верен себе и в интерпретации жанра “цветов и птиц”, где “пейзажное” решение темы позволяет ему сочетать большую декоративность с живой жизненностью и эмоциональностью изображения. И как он не мыслит человека вне природы, так он не представляет себе и образа природы иначе, как в виде пейзажа»,¹² т. е. Ма Юань слил воедино представления о единстве грандиозной природы с лирическим переживанием ее.

Дисгармоничность пейзажей Ши Тао, как и Чжу Да, в отличие от живописи сунской эпохи проявляет себя в чудесном претворении на небольших листах белой бумаги фантастических декоративных пейзажей, в рисовке причудливых форм в которых художник использует привычные приемы китайской символики.

Пафос эпохи заключался в обновлении, а в живописи «гохуа» появились попытки к преодолению средневековой ограниченности, локальной замкнутости. Пути обновления «гохуа» представились разные. Так, Сюй Бейхун, Линь Фэнмяню, Цзян Чжаохэ, получив образование за рубежом и вернувшись на родину, создали синтетический «китайско-европейский» стиль «гохуа». Другие художники, следуя консервативной концепции XVI в. Дун Цичана по поводу «возврата к древности», не решались ни на шаг отступить от канона классической традиции, механически копируя старые образцы и пренебрегая современной действительностью. Они замыкались в хорошо знакомых образно-тематических границах «гохуа», бесконечно варьируя, «удваивая» известные изображения птиц, цветов, насекомых и зверей и в противовес старине лишая свои образы глубины былой философской проникновенности в угоду декоративизму.

В ином русле развивались творческие установки и симпатии Жэнь Боняня, Чэнь Шицзэна и Ци Бай Ши, направленные на рождение современного национального стиля гохуа. Именно им суждено было освоить, развить и обогатить существовавшую традицию, раздвигая границы жанров. «В открытой обращенности к широким массам созданных ими образов, в подчеркнутой динамике их композиций, в порывистой силе сопровождающих картину надписей сказался взгляд художников новой эпохи», - пишет Н.А.Виноградова, подчеркивая, что «новаторов от эпигонов отличало в Китае первых десятилетий

двадцатого века не отступление от традиции, а творческое отношение к ней, позволившее уйти от средневековой схоластики и механического восприятия достижений прошлого»¹³.

Так, Ци Бай Ши навсегда связал свое творчество с традициями национальной живописи. Связь с прошлым, трактуемая и как образец для подражания, и как опора для дальнейшего пути. Средневековое художественное видение обнаруживало устойчивость в новых условиях развития китайского искусства, а картины Ши Тао и Чжу Да, написанные в XVII веке, воспринимались сродни современности.

Мастера гохуа: Ци Бай Ши, Хуан Биньхун, Фу Баоши, Ли Кэжань, Пант Тяньшоу видели путь реформирования в индивидуализации творческой манеры.

Гохуа – национальная китайская живопись XX столетия, основанная на системе традиционных приемов и методов работы в живописи тушью и минеральными красками на шелковых или бумажных свитках. Живописно-графический язык гохуа складывается из высокого совершенства линейных средств выразительности и тончайших живописных приемов в разработке колорита, градации различных тонов, красочных сочетаний.

Обычно, общий динамический и пространственный ритм картины создается за счет лаконичности, обобщения и монументальности композиционного решения белой плоскости листа.

Методы гохуа историчны; и в пейзажном жанре, цветов и птиц VIII–IX веков складываются особенности национально-образного мифопоэтического языка искусства, расцветающего на идейно-философской основе конфуцианства, даосизма и буддизма. Более всего даосские пантеистические воззрения повлияли на сложение эстетических принципов отношения искусства и действительности в пейзажах гохуа типа шань-шуй (горы-воды). Путь природы – Дао в ее вечной изменчивости достигает гармонического равновесия «путем взаимодействия противоположных начал инь-ян – темного и светлого, женского и мужского, которые являются причиной всех превращений – (цзаохуа) в природе. Наполненность жизненной энергией ци в сочетании с действием инь и Ян – необходимые качества этой гармонии»¹⁴.

Отсюда в работах художников гохуа возможны сочетания контрастов тяжелых пятен туши и светлых легких размывов, динамических и статичных линий, словно вскрывающих дуальность бытия природы.

Подчиняются художники и другой системе философских воззрений – буддизму школы Чань (созерцание), который проповедовал знание и непосредственный опыт, основывающийся на интуиции и на изначальном врожденном знании как достаточный для человека способ достижения мгновенного озарения – сатори. Чаньские эстетические каноны «расковали» кисть китайских живописцев, сделали ее подвластной внутреннему порыву автора, готового на импровизацию, откровение, охваченного озарением. Ци Бай Ши, например, увлекается экспрессией мазка («Скала в воде», «Попутный ветер» и др.), обнаруживает размашистость почерка («Птица на ветке», «Банан»

и др.), основываясь на принципе максимальной естественности живой и неприкрашенной природы.

Неоконфуцианство сунской эпохи XI–XII веков ввели в жизнь художников-традиционалистов учение о «ли» - всеобщем первопринципе, который управляет природой и обществом и определяет внутреннюю суть явлений, материальной формой которых становится – ци.

В процессе создания живописного свитка чаньский художник сначала стремился схватить «одухотворенный ритм» на медитативном уровне, затем мысленно представить прообраз будущего произведения и только потом найти сходство с объектом творчества при доминировании естественно наглядно-образного мышления.

В сознании художника в момент творческого акта снимается дихотомия субъектно-объектных отношений между самим художником и создаваемым им на свитке произведением. При этом модель-натура (пейзаж, птицы, насекомые и др.) служит для чань-буддиста не объектом живописи, а скорее темой для медитации, медитативным образом, который визуализируется в сознании вне требования сходства с реальным объектом и затем переносится на свиток. Именно поэтому технический процесс создания картины мог ощущаться чаньским художником как происходящий «самопроизвольно», технически «одним ударом кисти», без сопоставления с моделью, натурой и какой-либо последующей правки.

Для подобной техники живописи необходима многолетняя практика отработки и усовершенствования технических приемов письма и живописно-образных стереотипов-канонов, например, в пейзаже: «широкие дали», «глубокие дали», «высокие дали». Кроме того, в технике письма существовали свои динамические стереотипы, позволяющие живописать неосознанно, используя интуитивный механизм творческого мышления – «единой чертой», не отрывая кисти от плоскости¹⁵.

Этой техникой в совершенстве и овладел Ци Бай Ши. В его живописи синтез поэзии, живописи и каллиграфии словно бы получил новое дыхание, хотя символично-аллегорический смысл его пейзажей «шань-шуй», «цветы и птицы» по-прежнему повествует о нерасторжимости дуальных сил вселенной.

В жизни Ци Бай Ши претило стать выдающимся художником – бедность крестьянской семьи, необходимость зарабатывать на жизнь то пастухом, то столяром. Однако божий дар проявился через поэзию, искусство Ци Бай Ши, «он обращается к изучению древнего искусства и становится прославленным резчиком печатей: обращается к изучению каллиграфии и становится первоклассным каллиграфом»¹⁶. Сам художник признавался, что «На первом месте у меня – стихи, на втором – резьба печатей, на третьем – живопись, на четвертом – каллиграфия»¹⁷ - вот эталон синтетической чувственности его образов в искусстве живописи. Мастер изучил творчество художников – «интеллектуалистов» XV и XVII веков: Сюй Вей, Чжу Да, Ши Тао, Чжэн Се, проникся красотой, философичностью традиций китайского искусства и старался продолжить их во всех трех жанрах китайской национальной

живописи – «люди», «горы-воды» (пейзаж), «цветы-птицы» (изображение цветов, птиц, животных и натюрмортов). «Для творчества Ци Бай Ши характерно поразительное умение внести в природу одухотворенность»¹⁸. Он поэт линии, виртуоз мысли и чувства. Мастер тяготеет к декоративности, сказочности, символике природной сущности вещей «Изображая красные вьюнки, художник вспоминает популярную в народе легенду о ткачихе и пастухе, которые, будучи по воле богов разлучены на земле, встречаются раз в году на небесах, над рекой Млечного Пути, на мостике из слетающихся сорок; причем пастух приходит на свидание с волом, которого тянет за узду, напоминающую вьющиеся стебли вьюнка»¹⁹.

Пейзажи Ци Бай Ши, созданные в разные периоды жизни мастера, свидетельствуют об эволюции этого жанра. В 35-летнем возрасте он создает, например, пейзаж на круглом веере «Гора Хуашань», в котором заметно влияние представителя художественной школы «У» периода Минской династии Шэнь Ши-тяня (XV–XVI в.), а в 40 лет произведения: «24 пейзажа Шимэнь», «Виды горы Изе» свидетельствуют о полной самостоятельности решений мастера.

На 54-ом году жизни художник создает свой «Восход солнца» - гимн свету и жизни. Через год появляется – свиток «Хижина у одинокого дерева», где он явно находится под влиянием технических приемов Ши Тао и Цзинь Дун-синя. В 60 лет он пишет «Ивовую рощу», использует «влажную кисть» в проработке тушевых пятен, переплавив в своем сознании живописные достижения Шэнь Чжоу и Ши Тао, и создает свой специфический стиль.

«Для произведений 63-летнего художника характерно большое панно, состоящее из 12 свитков, - пишет Чжан Ань-Чжи, - крупными, как бы беспорядочными, густыми мазками кисти Ци Бай Ши создает удивительные по новизне картины природы. И в безудержной кисти, и в хаотическом смешении сочных и изящных пятен чувствуется верность смелым замыслам, волновавшим художника еще в период создания серии “Виды горы Цзе”. Однако техника теперь удивительно разнообразна, в ней видно гармоническое единство, и уже нет ни малейшего ощущения какой-то шероховатости. Ци Бай Ши полностью освобождается от связывавшего его доселе повторения определенных технических приемов предшественников»²⁰.

12 альбомных пейзажей уникальны по технике и содержанию.

После 70 лет Ци Бай Ши полон творческих замыслов, он пишет «Под соснами на “палочке-лошадке” или «Поучение»; «Одинокий рыбак», «Отбросив выгоды, соблюдаю воздержанность», «Гора Слогуашань», «Одинокий парус на озере Дунтин».

Как справедливо считает Чжан Ань-Чжи: «Путь и развитие творческого процесса, творческого метода Ци Бай Ши одинаков и для его живописи «цветов, птиц, трав и насекомых» и для пейзажной живописи: от изучения традиционной техники до преодоления шаблонного повторения технических приемов предшественников, от восприятия реальной действительности к творческому созданию художественных образов; кропотливое, многократное

повторение всего этого процесса с самого начала – от непосредственного восприятия – к смелому творческому воплощению»²¹.

Поэтичность созданных образов природы соткана из живописи и поэзии в единую композиционную сущность произведения. Как правило, мастер в композиционном построении своих пейзажей акцент делает на первом плане, где изображает в крупном масштабе какие-либо предметы – ветвистое дерево, скалы и т. п., которые носят интимный характер, как бы непосредственно вовлекающий зрителя в среду изображения пейзажа. Но эти первые планы служат, прежде всего, опорным пунктом для перехода к зрительному впечатлению заднего плана, происходит интенсивное разворачивание пространства, передача впечатления уходящей и сливающейся с небом далекой линии горизонта.

Изображая что-либо черной тушью в сочетании с разноцветными водяными красками минерального или растительного происхождения на бумаге в формате длинного свитка, художник вытягивает элементы композиции по вертикали. «Лишенный фона предмет как бы “вынимается” из своего окружения и “вводится” в белое поле картины в сопровождении каллиграфической надписи и красных печатей. Здесь отсутствует метод построения пространства на основе линейной перспективы, не используется и принцип светотени»²².

Ци Бай Ши концентрирует основное внимание на степени выразительности мазка, передачи пространственных соотношений за счет фактуры самого живописного материала. «Эта ярко выраженная индивидуализация каждого мазка, безусловно, вытекает из тесной связи китайской живописи с каллиграфией, - искусством выразительного письма иероглифов»²³.

Например, под соснами на «палочке-лошадке» (бум., тушь, 1932 г.) – вертикальный свиток, в котором движение строится по диагонали через изображение сосен и теней от них на первом плане к маленькой уютной хижине, неестественно накренившейся вправо, с большими с обрешеткой окнами. Вокруг хижины играют дети, скачут на палочках, представляя их лошадьми. Трогательная детская забава: друг за другом прыгают на палочке-лошадке китайские ребятишки. Как естественны их позы, как уютно им под соснами около хижины на поляне, залитой мягким солнечным светом и огороженной деревянным частоколом.

Ци Бай Ши разнообразит технику работы тушью, размытыми пятнами, заливками (природу), строгими линиями очерчивает архитектуру, контуром – фигуры, линиями-насечками – кору ствола, горы, забор. Пространство передается за счет верно выбранного «масштабно-тонового отсчета»: массивные темные черные клубящиеся разливы кроны листвы сосен, черная черепичная крыша хижины, темные тени гор на втором плане и светлые небеса, серый массив скалы, тонущий в бездонности неба и каллиграфическая надпись у левого верхнего края свитка как бы уравнивающая темные очертания скалы справа. Все необыкновенно гармонично. Произведения Ци Бай Ши как стихи, поэмы – признания в любви миру природы, сотворившему Человека.

Необыкновенная лирическая одухотворенность и пронизательность художника в тончайшие сокровенные тайны природы ощущается в работах: «Весенний ветер овеивает ивы», «Бакланы, ловящие рыбу». Одна композиционная схема лежит в основе этих произведений. На вертикальном свитке, на $\frac{1}{4}$ части вверху очерчиваются дальние берега, горы в туманностях мягких плывущих облаков и в разливах вод, внизу – берег, земля, на которой волнуются «плакучие ивы», растет кустарник, и каллиграфическая надпись точно соответствует композиционному строю свитка: она выше линии горизонта или ниже... «Весенний ветер овеивает ивы» - это кричащий символ человеческих настроений и явления природы. Загадочность и портретность волнения природы соответствуют чувствам всего преходящего на этой земле. Философская притчевость – в краткости и лаконизме форм мятущихся под порывами ветра веток, облетающих крошечными точками-пылинками листья и порыв-ураган в переплетающихся ветвях, стволах. Художник сочетает мягкость тушевых разводов пятен («по сырому») и резкость линейных очертаний, как и в «Бакланах, ловящих рыбу» - пульсация движения птиц в точных силуэтах их очертаний – черных на фоне прозрачной с разнообразными серебристыми переливами воды. И криволинейные стебли деревьев ив с опавшими листьями, над рекой склоненными, возвращают гармонию природы.

В другом «Пейзаже» Ци Бай Ши - безлюдном, но где присутствие человека передано строениями: две хижины на участке земли, огражденном частоколом с калиткой в два верстовых столба с перекладиной по центру и домашними птицами (петух и курица) во дворе.

В геометрический центр вертикального формата композиции попадают кроны могучих с извивающимися ветвями деревьев. Причем, одно с прямо стоящим стволом дерево словно поддерживает склонившееся влево, искореженное – другое. Художник любит искривленными ветвями, мощными стволами, гордой листвой как зеленой дубравой, в шуме которой все отголоски человеческих настроений. Высота деревьев подчеркивается приземистостью хижин и соседней растительности. Ци Бай Ши трактует форму уверенными линиями по форме, легкой светотенью, но в основном использует декоративные свойства туши, тональные градации. Благодаря этому он передает светлое очарование дня, легкие прозрачные тени на земле, островерхие черепичные крыши, густоту зеленой листвы и т. п. И как всегда в выдержанном стиле красуется в левом верхнем углу каллиграфическая надпись. Ци Бай Ши передает одновременно и умиротворенное спокойствие природы, ее внешнего вида и внутренний порыв движения, которые сокрыты в упругих точных линиях контура. Ощущение «мгновенности» выхваченного из жизни куска природы создают повторяющиеся срезы (угла дома, зелени), кадрированность композиции, стремящейся уловить, запечатлеть фрагментарно «импрессионистичность», «текучесть» жизни, повседневности и вечность Бытия.

Двуликая сущность природы, дуализм земного и небесного прочувствованы художником в стихийных силах природы. Поэтичность языка «осенней ивы у ручья» соткана из впечатлений, навеянных состоянием природы

в осенний день, когда «плачет» природа, приспустив ивовыми ветками свои гордые стяги. Ниже опустилось небо, оно словно смотрится в зеркало реки, в размываемые от дождей и слякоти берега. Облака заволакивают туманом подножия гор, лишь только скалистые лысины пиков напоминают об их существовании. Серо-бело-черная гамма тонов оказывается достаточной для того, чтобы передать унылое состояние осени, а в изгибах черных стеблей, как в иероглифах, что у верхнего правого края, словно зашифрована целая соната, где прощание неба и земли, как и их желанная встреча – в откровении, в сочетании воздуха, воды и земной тверди. Един круговорот природы, преходящий ее состояния. Ци Бай Ши материализовал в бело-серой плоскости воды ее зеркальную гладь, остановившееся движение в прохладе осеннего дня; и скользкую почву, в которой видны отражения небес, и островерхие хребты гор в туманности их дальних очертаний. Здесь все же элегия и лирика соседствуют в философском постижении окружающего мира. Более экспрессивен Ци Бай Ши в работе «Ветер разбивает волны». Прибило кораблики-парусники к высоким «седобородым» скалам, незавидна их участь и судьба. Глубоководное течение реки под пронзительным ветром опасно. Ветер беспощадно крутит и кружит волны, разбивая и разрушая их мерное течение, мерный ряд. Пенятся волны, мелкой рябью вступают в диалог со стихией, наслаиваются, накладываются друг на друга, теряясь в пучинах водной глади. Художник изображает их волнистыми линиями разной толщины и тоновой насыщенности, экспрессивны их очертания, как и изображения скал: две – торчат из воды на первом плане вертикальной композиции, три – ограничивают течение реки на линии горизонта и отделяют небо от суши-воды. Ци Бай Ши лаконичными толстыми черными линиями передает характер силуэта каждой скалы, обточенной ветрами и водами. «Шань-шуй» Ци Бай Ши в живописи «гохуа» здесь предстает в полной мере, а каллиграфический текст композиционно объединяет длинной темной своей полосой первый и последний планы. Пейзажи «гохуа» Ци Бай Ши имеют символично-аллегорический смысл, который повествует о нерасторжимости дуальных сил вселенной, неба и земли. Его «Горы» традиционно олицетворяли активное прочное и целеустремленное начало Ян, а воды – пассивное, мягкое и слабое женское начало Инь. Безусловно, мастер «гохуа» опирался на глубинную философскую основу древнего дальневосточного искусства, но вместе с тем, исходя из структуры существовавших традиций, мыслил художественными категориями XX века.

Идея пейзажа «се-и» выражается прилежной кистью «гун-би». Как объясняет Н.А.Виноградова: «Спонтанная манера, характеризующаяся экспрессивностью почерка, применением монохромной туши или туши с мягкой подцветкой, преобладанием живописных пятен и размывов, метафорической емкости выразительного языка, при которой намек и недосказанность возводились в эстетический принцип, получила название се-и (выражение идеи), то есть выявление не столько самого чувственного зримого образа, сколько его внутренней сущности... Графическая скрупулезная манера письма, четко обрисовывающая контуры и детали, апеллирующая к

красочности, иллюстративности, подробной повествовательности и употреблявшаяся в декоративных композициях с изображениями пышных цветов и птиц, а также в свитках-иллюстрациях, получила название гун-би (прилежная кисть). Пользуясь этими двумя приемами, и подчас соединяя их воедино, художники прошлых столетий и наших дней достигали разнообразных эффектов в идеальном обобщении понятий эпической величавости...или, напротив, в кропотливой фиксации деталей жизни природы...».²⁴ «Пейзаж» Ци Бай Ши сопоставим с «Пейзажем»-свитком на шелке XII – начало XIII века по образно-композиционным принципам изображения: высокая линия горизонта, четкое деление на планы. В центре обоих свитков – по вертикальной оси – искривленный ствол дерева, нависающий над землей обетованной – человеческим бытом. Только у средневекового мастера показана природа вообще: абстрактная местность с горами и водами, где на холмистом островке расположились две фигуры, они сидят, поджав под себя ноги, и созерцают «Дао». И разделенные от них водами, быстро несущейся «рекой жизни» на третьем плане силуэтно высятся вершины острых пиков. На линии горизонта все окутано тающей дымкой, безбрежным туманом в разливах серебристой серой туши, а первый план выделен более контрастно и упругими твердыми, точными линиями подчеркнуты границы форм, рельеф местности, «хлесткие» кривые извивы ветвей дерева, цветущей кроны. Эти же приемы использует и Ци Бай Ши, но развивает их в новом направлении, декоративно истолковывает сюжет, вводя архитектурные постройки хижин, свидетельствующие о незримом присутствии человека (без самого человека). «Пейзаж» Ци Бай Ши конкретен, фрагментарен по сравнению с средневековым аналогом. Ци Бай Ши явно тяготеет к постимпрессионистическому видению, как Ван Гог. Е.В.Завадская справедливо отмечала, что: «И Ци Бай Ши и Ван Гог стремились запечатлеть не мгновение жизни, а то, как протекает жизнь природы, их живопись похожа на знаки удивительной стенографической (живописи) записи, в которой сочетается графизм с живописью, контур с сияющим цветом. Скрытый символический смысл сообщает их работам некое четвертое измерение. Они не только одухотворяют мир – цветы, камни, деревья, но оба открыли новое ощущение космического единства сил, действующих в природе и в человеке»²⁵. И Ци Бай Ши, и Ван Гог с трепетной проникновенностью изучали творения старых мастеров.

Ци Бай Ши, например, в работах: «Попутный ветер», «Хижина в горах после дождя» и в ряде пейзажей хотя и остается в рамках традиции, но все же обнаруживает условность выразительно-изобразительного языка, стремится к большей ассоциативности, недоговоренности, что проявляет себя в эскизности каллиграфического чутья живописца, тайнописи, абсолютизации линии, пятна и цвета.

Ци Бай Ши использует и «угловую композицию» свитка, и композиционные принципы Ли Тана, Ма Юаня, выразившиеся, по словам Н.С.Николаевой, в том, что «Передний план с деревом и скалами – не только четкий, но и очень пластичный, даже объемный. Эта объемность форм,

постепенно ослабевающая по мере удаления от переднего плана, играет важную роль в создании общего эмоционального впечатления от пейзажа. Именно это качество «приближает» изображение к зрителю. В этой объемности нет ощутимой материальной весомости форм, как в европейской живописи. Она здесь выступает лишь в противопоставлении с плоскостью как одним из качеств китайской средневековой живописи»²⁶.

Ци Бай Ши воспринял безукоризненную точность линии и силуэта Ма Юаня и средневековых мастеров и углубился в сторону большей индивидуализации собственного художественного стиля. Ци Бай Ши как и Ма Юань любит изображать отвесные скалы (Ма Юань «Созерцание луны»), построенные на контрасте массы горы и безбрежности воздуха при четкой рациональной «конструктивности» композиции, которая, однако, передает и возвеличивает романтическую приподнятость человеческой души.

Линейный ритм становился основой поэтической выразительности художников, часто использующих мотив сосны, причудливо изогнутой. Изгиб ее ствола словно бы соразмерен ритму строф, изломанных в чередованиях длинных и коротких строк.

При внешней асимметричности работы Ма Юаня «глубоко уравновешены», пейзажи мастера лирически-интимно замкнуты, сосредоточены на постижении «Дао» поэтом-философом. Причем, «...состояние природы выражает состояние человеческой души. Изменчивость природы интересует художника главным образом только с самой общей, философской точки зрения. Повседневная конкретная изменчивость мира в зависимости от времени дня, освещения, погоды почти никогда не находила отражения в произведениях китайских пейзажистов»²⁷.

И лишь художники начала XX века, в том числе и Ци Бай Ши, Сюй Бей Хун приблизятся к пониманию конкретности пространственно-временных изменений, насытив свои изображения импрессионистически «выхваченными» деталями, «сдвигами», «срезами» и т. п. Однако синтетический метод китайских живописцев определяется равновесием соотношений объективной и субъективной сторон пейзажа, что не замедлило сказаться в творчестве Ци Бай Ши.

Именно Ци Бай Ши посвятил себя изображению природы. Индивидуальность художника по традиции проявилась и в разнообразии выбранных им мотивов, и в темпераменте, особенностях почерка, духовной наполненности, внутренней энергии. Картины Ци Бай Ши исполнены глубокого и ясного покоя, его живопись лирична и проникнута светлой верой в жизнь. «В его произведениях соединились простота и непосредственность народного творчества с высоким артистизмом мастера, стремящегося не к внешнему сходству, а к большим поэтическим обобщениям, воплощенным в композиционной гармонии, метафорической емкости образа, - по словам Н.А.Виноградовой, - находящегося...на грани «между сходством и несходством»²⁸.

Сюй Бей Хун столь же ассоциативен в своем творчестве, он наделяет свои образы (особенно животных) большой внутренней энергией, героизирует природу, передает сложные движения.

Сюй Бей Хун – художник-анималист – с огромным мастерством передает различные состояния одного и того же животного.

«Конь» (1941) Сюй Бей Хуна выполнен в свободной манере владения кистью. Скакун словно оторопел в минутной позе неприкаянности: расставлены его копыта, развеваются на ветру грива и хвост. Морда лошади словно вытянулась вперед, слегка наклонена вправо. Удивительно верно и точно передана анатомия, схвачено движение коня в трехмерном пространстве. Пятна туши разной тональности воссоздают реальную атмосферу игры светотени на теле животного, а живая непринужденная разной толщины линия подчеркивает границы форм объемов с фоном. Художник чувствует ритмику движения, жизни изображаемого существа и передает ее, «пульсирующую» в монохромных «кляксах» туши, которые способны превращаться в знак, а конь – в знаковый образ, волнующий и статный. Грациозна осанка скакуна, он вписан в композицию вертикального формата листа, а непредвзятость, «мгновенность» ситуации, состояния, его конкретность передаются и за счет «среза» копыта на переднем плане, эскизности – словно «набрызга» тушевых размывок, словно тающих в атмосфере влажного воздуха, а конь упрямо ступает своими хрупкими ногами по земной тверди, обозначенной художником смелыми мазками светлой туши.

Он изображает кошек, лошадей, буйволов, гусей, различных птиц с совершенной экспрессией в передаче движения. «В этих произведениях, - как справедливо отмечает Л.Левина, - органически сочетается использование старых методов с некоторыми принципами европейского искусства... Принципы европейской перспективы и светотени никогда не превращаются у него в самоцель, а лишь служат для большей реалистической выразительности образа»²⁹.

Ци Бай Ши в этом отношении больше связан с национальными традициями. Он переосмысливает сокровенные тайны китайской живописи в собственном индивидуальном постижении их через творчество и свою неповторимую манеру письма. Безусловно, от своих кумиров древности XVII в. – художников Ши Тао, Чжу Да и более позднего – У Чанши Ци Бай Ши воспринял гибкость и глубину принципов классической традиции, возможность ее преломления в современных условиях.

Он ввел в этот жанр и изображения летающих бабочек, пчел, богомол, стрекоз, цикад, мух, а также из мира водной фауны: рыбешек, головастиков, лягушек, крабов и креветок, из мира птиц Ци Бай Ши любил изображать: гусей, уточек-мандаринок, райских птиц, зимородков, орлов, сорок, воробьев.

В традиционной декоративной манере написана цветущая мэйхуа, которой восхитился поэт Чэн-Юй-и:

Кто узнает о чем
Загрустила она,

Сокровеннее кто
С ней разделит мечты?
Ароматна, нежна
И – одна!
Разве месяц взойдет,
Чтоб взглянуть с высоты³⁰.

Бесспорно, все композиции художника «высмотрены» в жизни, в природе, на натуре-пленэре. В изображении флоры и фауны Ци Бай Ши отражает сущность своего взгляда на мир и задачи искусства, давая при этом описательно-конкретную характеристику, основанную на выявлении видовой определенности растений, животных, насекомых и т. д. В пейзажах и жанре «цветы и птицы» ясно видна двуединая природа его линии в ее каллиграфической подоснове: способности к обобщению, к превращению в знак и формулу и одновременно – необыкновенной изобразительной точности детали, по которой можно представить целое.

Рука каллиграфа и художника запечатлела «Красные вьюнки и кузнечик», где художник чередует приемы «се-и» и «дунь» с элементами народной картинки. Он трактует листья вьюнка как черные расплывающиеся пятна туши, от которых влево отходят динамичные линии, изображающие усики и стебли. Именно при их изображении виртуозно чередуются то более наполненные мазки, то прерывистые линии. «Несмотря на кажущуюся хаотичность, - считает Л.Кузьменко, - эти элементы в левой части четко организуют композиционное пространство. Цветы изображены алым пятном, которое резко контрастирует с черной тушью. Эти разнородные приемы образуют «...гармонию диссонансов»³¹. Художник склонен использовать и монохромную скоропись и «небрежные» пятна в сочетании с локальными пятнами или тщательно выписанными элементами («Персик», «Травы и бабочки»), где применяется и подкраска монохромных композиций.

К свитку: «Ловля на леску мелкой рыбешки» художник написал стихи:

Ветер подует, и оживают ивы вокруг
Нет волн, и можно сосчитать чешуйки
На рыбах в пруду
Это вот как раз и делает радостной жизнь человека
Вечернее солнце; сию, углубясь беззаботным
Взором в марево заката³².

Композиция строится на взаимодействии линий, тушевых пятен, представляющих рыбу и каллиграфии в правом верхнем углу формата.

Верхнюю, большую часть свитка занимает всего лишь узенькая, колеблемая ветерком леска, она словно «прорезает» пространство по диагонали: верхнюю часть ее закрепляют и уравнивают иероглифы, а нижнюю – зигзаги виляющих хвостами подвижных рыбешек, которые в поисках пищи окружили «грузило». Ци Бай Ши удалось совместить

представления в одном образе о чудном вечере, о человеческом присутствии на берегу прозрачного пруда, наблюдающего за резвящимися рыбками. Пространственно-временные совмещения Ци Бай Ши становятся знаковыми.

В «Хуаняо» Ци Бай Ши запечатлены и многообразные плоды – гранаты, плоды личжи, вишни, виноград. Точность изображения напрямую зависела от умения быстро схватывать и использовать натуральный материал (например, бабочек и креветок). Стремясь уловить и запечатлеть каждое движение, Ци Бай Ши обычно сначала наносил штрих светлой тушью кончиком кисти, потом поперечный центральной частью прямо стоящей кисти, затем делал сильный поворот кисти – так передавал туловище креветки. Потом делал два штриха по бокам туловища – усики креветки и наклонной кистью широким движением писал хвост, затем – глаза.

Ци Бай Ши создал два шедевра-свитка с изображением креветок: горизонтальный, где две креветки во всем своем естестве и вертикальный, размером 200 x 70 см., на котором словно с потоком устремляется стая креветок. «Обращаясь к традициям, - вспоминает Ли Кэжань, - учитель Ци Бай Ши не принимал безоговорочно все. Он выступал против первого направления и продолжал традиции второго. Выше всех он ставил художников Сюй-Цин-Тэна, Ши Тао, Бадашаньжэня, а также Чзинь Дунсина, Ли Фу-тана и, наконец, У Чан-шо».³³, которые, по словам художника, умели рисовать свободно и размашисто.

Смысл образной символики о живописи мэйхуа Ци Бай Ши открыл для себя в трактате «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно». Сам цветок является олицетворением пяти первоэлементов (усин) и поэтому имеет пять лепестков. Кончики ветвей символизируют багуа – восемь мистических триграмм и поэтому имеют обычно восемь узлов и развилок. Космогенез природы отразился в символике, которой наделены благородные растения: орхидея, бамбук, мэйхуа, хризантема, дерево мэй. Ци Бай Ши любил писать с натуры, например, «Лотос и стрекозу» (1956), о том, как «Цветы лотоса отбрасывают тень» (1955), и лотос становился символом чистоты. Символика и знаковость присущи произведениям Ци Бай Ши. И в данном случае, по словам А.Ф.Лосева: «...идея есть символ известного образа, а образ есть символ... идеи, причем эта идейная образность или образная идейность даны как единое и нераздельное целое...»³⁴. Причем, «всякий символ, как и всякий знак, есть модель определенной предметности...»,³⁵ выраженной у Ци Бай Ши деталями его композиций.

Неописуемая фантастическая прелесть и свежесть заключена в «пионах» Ци Бай Ши. Композиционная раскованность и непринужденность размещения листьев, цветка, стеблей, надписи, цветовая звучность и насыщенность, лаконизм изображения, граничащий со знаковостью созданных форм, и трепетность, чарующая глаз, восторженная влюбленность в живое, в дыхание жизни. Цвет и линия приобретают символическое звучание. Трактовка формы при всей непосредственности граничит со строгим отбором и обобщением, мягкость обтекаемых воздушных пятен заливок формы, даже набрызга, с линейно-контурной обводкой, выявлением конструктивного остова – строения

«первоэлемента» цветов (плодов и птиц). Художник использует и островыразительные, «остросюжетные» мазки разной цветовой насыщенности, которые в общем «оркестре» звучания произведения вносят известную долю, лепту «законченности».

На серовато-подцвеченном фоне Ци Бай Ши компонует свой мотив прозрачными красками. Движения кисти при этом точны, аккуратны, лаконичны. Постепенно он усиливает звучание мотива, добивается ощущения его жизненности.

Он применяет и асимметрию (красный пион в верхнем правом углу), и контрастность дополнительных цветов (красный пион, зеленовато-жухлая листва и стебли). Причем формат листа – изобразительной плоскости – воспринимается художником как заданная масштабная сетка и даже «каркас», к краям которого он крепит извилистые ветки цветущей мэйхуа или красные листья с мелкими красными ягодами. Он пишет рисуя и рисуя пишет. Сочны сочетания красного, фиолетового, оранжево-желтого цветов мэйхуа и сине-зеленого листьев со смелым зигзагом черного стебля как пружины-стержня композиции, иероглифической непринужденностью и каллиграфической точностью проходящим через композицию листа сверху – чуть ниже середины и вправо. С той же акварельной свежестью и прелестью написана ветка винограда, сочная гроздь, цепкие изгибы веток, «освященные» разлапистыми веерами синеватых листьев, прорезанных черными прожилками; виноградные гроздья объемны, свисают, по-разному располагаясь к ветвям и друг к другу. И надпись справа как ветви замыкает грозди в плетеную раму.

Ци Бай Ши в изображении зверей и птиц подобен искусству Цуй Бо (например, «Две сороки, бранящие зайца». Шелк, тушь, краски. Тайбэй, Дворцовый музей) в изображении пейзажей с живописными, как и сюй Бей Хун (См.: «Сорока над ивой», «Крик петуха перед бурей» «Сорока на дереве» и др.) или Чжао Цзи (См.: «Сороки на иве, утки в пруду у бамбука» бум, тушь, краски, Шанхай, Городской музей; «Голубка на ветке цветущего персикового дерева, шелк, краски, Токио, собрание шедевров Согэна Мэйгасю, частная коллекция Иноуэ и др.) Однако художники конца XIX – начала XX века более «импрессионистичны» в передаче движения, эмоциональны по содержанию, эскизны по исполнению, хотя и используют традиционную композиционную систему изображения. Отходит Ци Бай Ши и от детальной трактовки архитектурной среды, насыщенной многофигурными группами, как у Чжан Цзэ-дуаня («День поминовения предков на реке Бяньхэ» шелк, тушь, подцветка, Пекин, Гугун), в сторону большей этюдности, фрагментарности, условности («Пейзаж с лотосами», «Хижина в горах после дождя», «Пейзаж» и др.) Порой изображение его приближается к знаковости (См.: «Банан», «Птица на ветке» и др.), как у Сюй Бей Хуна (например, «Скалы и сосны»). Так художник осваивает и развивает далее принципы пейзажной живописи «гохуа».

Таким образом, важно найти свою «нишу» в сложном хитросплетении тем, образов, стилей, направлений в искусстве, поднять их до уровня серьезного звучания, что и предопределяет роль и место в истории искусства, а время, как говорят, самый справедливый критик...

Примечания

- ¹ См. кн.: Е.В.Завадская Эстетические проблемы живописи старого Китая. - М., 1975.
- ² Там же, С. 3-4.
- ³ Н.Н.Виноградова Сюй Бэй Хун. - М., 1980.
- О.Глухарева Сюй Бэй Хун. - М., 1957
- Л.М.Левина Сюй Бэй Хун. - М., 1957
- Т.А.Пострелова Творчество Сюй Бэй Хуна и китайская художественная культура XX в. //Автореферат М., 1989
- Лозенски Д.Н.Сюй Бэй Хун //Альбом София, 1963
- Биография Сюй Бэй Хуна. - Пекин, 1985
- ⁴ Н.С.Николаева Указ. соч., с. 27
- ⁵ Там же, с. 34
- ⁶ Трактат (в переводе С.Кочетовой) помещен в книге «Мастера искусства об искусстве». - т.1. М., 1965., с. 81-95.
- ⁷ Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве. - т.1., с. 88
- ⁸ Там же, с. 91.
- ⁹Н.С.Николаева Указ.соч., с. 41.
- ¹⁰ Там же, с. 47
- ¹¹ Там же, с. 112.
- ¹² Там же, с. 113-114
- ¹³ Там же, С. 17
- ¹⁴ Н.А.Виноградова Указ. соч. с. 73.
- ¹⁵ См. ст.: А.М.Бойков, И.В.Бойкова О единстве методологической основы чаньских боевых искусств и живописи //Буддизм и культурно-психологические традиции народов востока. - М., 1990., с. 178-201., с. 196.
- ¹⁶ С.Соколов Указ. соч., с. 48
- ¹⁷ Там же, с. 48.
- ¹⁸ Там же, с. 49
- ¹⁹ Там же, с. 49
- ²⁰ Чжан Ань-Чжи Пейзажная живопись Ци Бай Ши // Ци Бай Ши. - Сб. ст. М., 1959, с. 110
- ²¹ Чжань Ань-Чжи Указ. соч., с. 111.
- ²² С.Соколов Ци Бай Ши //Художник 1961, № 3., с. 47
- ²³ Там же, с. 48.
- ²⁴ Н.А.Виноградова Указ. соч., с. 79.
- ²⁵ Е.В.Завадская Человек – мера всех вещей. О живописи хуаняо (цветы и птицы) Ци Бай Ши//Проблема человека в традиционных китайских учениях. - М., 1983, с. 113.
- ²⁶ Н.С.Николаева Художник Поэт Философ..., с. 74
- ²⁷ Там же, с. 91.
- ²⁸ Н.А.Виноградова Пань Тяньшоу и традиции живописи Гохуа. - М., 193., с. 4.
- ²⁹ Л.Левина Сюй Бэй Хун. - М., 1957, С. 13.
- ³⁰ Цзян Ши Лунь Выставка «гохуа». - Рига, 1987, с. 7.
- ³¹ Л.Кузьменко Ци Бай Ши //Художник, 1987., № 9., С. 49-51., с. 50
- ³² Цит. по кн.: Ци Бай Ши. - Сб. ст. М., 1959, С. 64.
- ³³Ли Кэ-Жань Об учителе М и его живописи // Ци Бай Ши. - Сб. ст. М., 1959, С. 75
- ³⁴ А.Ф.Лосев Проблема символа и реалистическое искусство. - М., 1976, с. 146.
- ³⁵ Там же, с. 133.



ВАСИЛИЙ РОЗАНОВ О ПРИРОДЕ ТВОРЧЕСКОГО ГЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Проблема гениальности является одним из нерешённых вопросов психофизиологии человека. На современном этапе науки эта проблема рассматривается, в основном, представителями естественных дисциплин – физиологами, биологами, психологами. Периодически возникают научные гипотезы, а подчас и теории, о природе гения как своего рода болезни человеческого духа, отклонения от нормы развития. Последним аккордом данных суждений является предположение о наличии в человеке гена гениальности, при пересадке которого можно вывести целую плеяду гениев. По моему мнению, подобные теории не имеют под собой достаточной доказательной базы. Безусловно, нельзя отрицать психофизиологические причины и социальные условия становления гения, но это лишь внешний план, толчок к творческому взлёту в неведомые области духа, недоступные простому смертному. Поэтому проблема гениальности соприкасается с тайной творчества и даже творения мира, которая не может быть познана рациональными методами, ибо природа её глубоко иррациональна и связана с глубинными процессами эволюции мироздания, находящимися за пределами нашего познания. Как предупреждал в XVII столетии Блез Паскаль, бессмысленными являются все попытки учёных измерить своими циркулями область неведомого и простучать молотками рациональных методов пространство непостижимого, в поле которого и находится тайна бессмертного творчества. И к этой *terra incognita* вечных загадок сфинкса человеческий разум обращён как *стремление* к истине, но не как её обладатель. Через это *стремление* и возможно перерастание рассудочной научной деятельности в творческий поиск духовной истины. Ещё античный философ Аристотель призывал внимательно вглядываться в неведомые явления жизни (которым принадлежит и тайна гениальности), сосредотачивая все силы разума на постижении непознаваемого, отраженного в существовании вещей и живых форм в истории. Применительно к нашей проблематике, этот метод Аристотеля был использован в конце XIX столетия русским философом Василием Розановым для определения природы гениальности в культурно-историческом опыте человечества.

В 1895 году в Москве он выпустил небольшую книгу: «Красота в природе и её смысл», на страницах которой в полемике с Ч.Дарвиным и В.Соловьёвым утверждал, что красота есть проявление целесообразности развития органической жизни природы, в которой человек, как высшее звено живых форм земли, несёт многообразие творческих потенций психической деятельности. В поступательном, целенаправленном развитии видов природы от простейших существ к сложным организмам, появление человека можно рассматривать как венец развития органической истории земли, так как в его

существовании органическая энергия красоты переходит на качественно новый уровень психической энергии, порождающей духовное творчество. Таким образом, человек, являясь законченным продуктом животного мира планеты, получает безграничные возможности духовного развития и, в этом аспекте, становится существом незавершенным, несовершенным, призванным стремиться к познанию смысла и цели своего существования. Розанов полагал, что цель существования сокрыта в бытии и являет собою тайну мира, которую человек должен попытаться разгадать в процессе своего духовного развития. В постоянном обращении к ней – тайне, душевной неудовлетворённости, бесконечном поиске совершенства, человек обретает своё истинное лицо, проявляет себя в творчестве, находит свой стиль, особый язык обращения с миром. Тайна мира становится источником его духовных и жизненных сил, центрирует энергию его разума, чувства и воли, раскрывая горизонты развития творческой индивидуальности в преобразении форм и творении произведений искусства. В истории духовное творчество организует область художественной культуры, создаваемой гениями – художниками, поэтами, музыкантами, чьи произведения, становясь достоянием всех людей, служат источником творческого вдохновения для последующих поколений.

Гениальность Розанов рассматривает как процесс многофакторный, связанный с проекционными возможностями человеческого духа. Проекция, в данном случае, сознаётся как перспектива реализации в бытии своего творчества, через резонансное единство художественных целей, социальной востребованности и времени – срока исполнения художественной задачи. В этом соотношении времени, целей, задач и общественного интереса важно религиозное отношение гения к миру. Безусловно, что религиозное отношение является следствием осознания первичной непосредственной связи с источником вечной жизни, при котором мера стремления человеческого духа к высотам бессмертного совершенства оборачивается прорывом вечного во временное, и гений, как носитель двух начал – времени и вечности, творит одухотворённую форму произведения искусства, несущую в себе печать вечного духа. Таким образом, глубинная связь с миром порождает особый ментальный удар молнии, мобилизующий всё естество человека, и раскрывая его телесность как бесконечное пространство существования форм во времени.

Эта алхимия творчества гения, по мнению Розанова, в историческом процессе имеет следующие черты и закономерности:

1. Гений появляется только в восходящей линии своего генетического рода. При этом органическую силу и физическое здоровье, а иногда нездоровье, он наследует по линии отца, а пространство бытийных возможностей и широту мышления по линии матери. Как правило, род каждого гения – род талантливых людей, но с внутренним нерастраченным потенциалом творческой самореализации. Этот потенциал, как правило, заключенный в материнской энергии любви, служит матрицей для роста творческих сил будущего гения, обычно сына.

2. Гений проявляется в художественной культуре как яркая личность, несравненная индивидуальность с особым стилем слова, мысли, поступка.

Этот особый стиль, само бытие гения проявляется в запечатленности вечной природы мира различными средствами выражения звуков (музыка и поэзия), оттенков цвета (живопись), ритмов пластических и монументальных форм скульптуры и архитектуры. Гений всегда новатор. Одной из сложнейших задач его существования является поиск метода отражения бессмертной идеи в бренном веществе. В этом процессе произвольная импровизация, случайность, открытый эксперимент, творческая интуиция позволяют ему открывать неведомые ландшафты художественного творчества и новые горизонты развития культуры.

3. Внешней стороной жизни гения всегда является экзистенциальное одиночество. Его уединённость и отстранённость от мира является не следствием его самозамкнутости, а напряженного и сосредоточенного диалога с тайной мира, сокрытой в бытии. Он слышит неслышимое, видит невидимое для окружающих. Его творческая задача – раскрыть в мире сущего план безначального, вечного и бессмертного. Истинный гений редко презирает и отвергает существующую реальность, наоборот, он преображает свое время, страну, народ и окружение, вводя его в пределы вечности, обозначая своим именем целую эпоху культурного развития. Век Перикла, Вергилия, Данте, Гёте, Байрона, Пушкина, Рафаэля озарены светом каждого гения.

4. Творческий гений требует от своего носителя максимальной самоотдачи вечному плану бытия. Небывалые прорывы духа, интуитивные прозрения, невозможные для обыкновенного человека, обрекают гения на физическое бессилие, отсутствие продолжения рода. Розанов указывает, что это плата за преодоление границ своей физиологической природы, в процессе которого энергия организма выгорает. Подчас это творческое самосгорание влечёт за собой безумие, тяжёлые формы эпилепсии, хронические психические расстройства, физические недуги. В результате чего складывается ложное представление о гениальности как своего рода генетическом, родовом заболевании.

5. Способность к созиданию красоты и одухотворению форм продлевает бытие гения во времени, несмотря на краткость его существования, гибель в молодом возрасте, непонимание современников. Гений всегда старше своего времени, он обращён в будущее, к своим потомкам. Современники, несмотря на непреходящую ценность его идей, пророчеств, как правило, отвергают его творчество в силу непонимания и темного смысла тех задач и целей, которые он ставит не только перед собой, но и перед ними – своими современниками. Должно пройти время для осознания творческого наследия гения, должно родиться новое поколение людей, понимающих его искусство. Поэтому гений всегда является провозвестником грядущей эпохи, иной, чужой и непонятной для своих современников. Его жизнь в будущем, а в настоящем реально лишь творчество, при котором личная судьба второстепенна.

6. Существование гения всегда проходит на грани бытия и небытия. Небытие – острое ощущение своей конечности, часто обреченности в предчувствии ранней смерти, сопровождает гения на протяжении всей его сознательной жизни. Это связано с тем, что гений не только творит, но и живёт

на пределе возможного, на границе жизни и смерти. Небытие гений чувствует как особую онтологическую пустоту, бездну, без погружения и прохождения которой нельзя создать новую форму, исполнить свою жизнь, открыть новый, неведомый горизонт творчества. Цена этого открытия – жизнь и смерть гения. Погружение в пустоту небытия – это своего рода инициация, мистериальная встреча со своим двойником-тенью, своей смертной природой. Эта встреча включает богоборческий элемент, сходный с сюжетом библейской притчи поединка Иакова с Некто тёмным в ночи, который есть неизвестная скрытая сила бытия, парадоксально сходная с его небытием. В поединке можно победить, но можно и потерять душу свою. Поединок требует невероятного напряжения сил, на пределе которых и создаётся произведение искусства, доселе невиданное и неизвестное роду человеческому.

Делая вывод о природе творческого гения в творчестве Розанов, возможно следующее заключение. Гений – продукт органической природы, носителем которого может быть только человек. Человек обладает психической энергией сознания, которая способствует развитию его индивидуальности и духовному творчеству. Каждый человек – потенциальный гений, то есть носитель огромного потенциала творческой энергии, но только в случае развития своего рода по линии духовного самосовершенствования, в процессе которого потребительский образ жизни не был определяющим. Мистическая, непознаваемая сторона природы гения заключается в его интимно-уединённом общении с тайной мира, как источником жизненных сил природы и человека. С ранних лет будущий гений находится в потоках бытия, которое проходит не сквозь, а насквозь его, причиняя сладостную боль, освобождает энергию творчества и желание созидать прекрасное. Созидание прекрасного Розанов считал главной чертой истинного гения, который являет возможность нового витка антропогенеза на земле. Произведения искусства, производные от духовного творчества гения, становятся достоянием человечества, золотым фондом художественной культуры, уничтожение которого отбрасывает человечество на более низкую ступень эволюции, в состояние дикости. Концепция гениальности Розанова соприкасается с теориями русских космистов, которые считали, что в отличие от эволюции видов живой природы, в человеческом обществе эволюция имеет индивидуальный характер развития каждого человека в духовном совершенствовании и творческом преображении себя самого. Актуальность этих взглядов для нашего времени очевидна, ибо кризис человечности и упования на чудеса научно-технического прогресса сворачивают жизненные потенции человека, отчуждая его от мира живых форм, лишая возможности раскрытия гениальных способностей новых поколений.

Использованная литература:

В.В.Розанов Красота в природе и её смысл. М., 1895. С. 83.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ СОВРЕМЕННОЙ СРЕДОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Средовая скульптура формируется в русле исторического развития культуры. Являясь уникальной формой творчества, она выражает духовный мир творца в его отношении к внешнему миру, его стремление к идеалам красоты. Термин «средовая скульптура» воспринимается буквально по значению слов – это общепринятое название объёмного художественного объекта, стоящего в открытом пространстве. Это трёхмерные произведения искусства, которые создаются в согласованности с окружающей средой. Внутри этого жанра можно выделить городскую, ландшафтную, общественную скульптуру. В настоящее время средовая скульптура граничит с монументальной, монументально-декоративной, садово-парковой, архитектурно-декоративной и другими видами скульптуры. В связи с развитием туризма и необходимостью материализации и сохранения памятных мест выдающихся событий, скульптура ставится не только в городах, но и в природной среде за их пределами. Ниже речь пойдёт о той скульптуре, которая существует сегодня под общим названием «средовой скульптуры».

Понятие современной средовой скульптуры необычайно широко. Изменившиеся особенности художественной культуры и искусства нового времени привели к тому, что традиционное понимание средовой скульптуры уже не могло охватить собой всю широту ее современного предназначения. В отличие от традиционной средовой скульптуры, современная, чаще всего, создаётся на основании принципов массового восприятия ее системы ценностей и особенностей самовыражения.

В Китае, стране с уникальной национальной культурой, средовая скульптура призвана быть искусством, имеющим теснейшую связь с китайским мировосприятием, выражающим особенности эпохи, ее пульс и дыхание. На протяжении всей истории характер эпохи и стремление к абсолютной вневременной эстетике, воплощённые в средовой скульптуре, играют свою особую роль. Можно предположить, что и первобытные художники, жившие в пещерах, уже использовали этот художественный принцип, выражая наскальным рисунком не только личностное чувство, но и всеобщее стремление к идеалам красоты в широком смысле этого слова. В настоящее время, невероятно быстрые изменения современного общества заставляют человека постоянно переосмысливать реальность, и скульптура, вписываясь в среду жизнедеятельности человека, способна ответить его духовно-психологическим потребностям, его мироощущению в конкретный момент времени.

Именно поэтому, в поисках наиболее плодотворного и органичного включения скульптуры в современную пространственную среду необходимо всестороннее осмысление данной проблемы в контексте мирового опыта.

Средовая скульптура, как одна из наиболее приближенных к человеку форм искусства, обладает особой художественной спецификой и ценностью. И в пещерах традиционных буддийских храмов, и в могильных комплексах императоров, и в современных архитектурных пространствах, имеет место разное восприятие человеком средовой скульптуры. Эти изменения восприятия зависят от особенностей самой средовой скульптуры. Они определяются различными факторами.

Художественно-образная выразительность скульптуры зависит от определённой окружающей ее среды. Скульптура, вписывающаяся в окружающую среду, и собственно окружающая среда органически соединяются и становятся взаимодействующим целым. Окружение, будь то городская или природная среда, действительно, является изначально данным обстоятельством, однако, в этой объективности, всегда существует возможность реализации творческой свободы, что очевидно. Средовая скульптура существует в пространственной среде и реагирует на её независимую форму и эстетику. Соответственно, среда является как бы носителем этого произведения, его вместилищем. Художнику, со своей стороны, необходимо понимать специфику осваиваемой им среды, для должного воплощения смысла и содержания скульптурного проекта в реальности. Многообразие в искусстве средовой скульптуры зависит от разницы осваиваемых ею пространств. Удивительным произведением, рождённым в результате осмысления городского дорожного пространства и движения по нему, стала скульптура под названием «Ротонда» Люсиена ден Аренда (Lucien den Arend; 1998). Это особым образом закрученная кривая из нержавеющей стали в центре дорожного кольца на въезде в голландский город Хеемскерк. При проезде по кольцу очертания скульптуры меняются, кривая как будто сама меняет форму, извивается – от округлой до Λ-образной. С того ракурса, где она имеет форму неполного очертания окружности, её диаметр равен 90 метрам. «Ротонда» – уникальный пример тому, как скульптура составляет с окружающей средой единое целое, а если учесть, что город специально заказал Аренду создание композиции именно на этом кольце, то эту скульптуру можно назвать созданной самой средой и её особенностями.¹

Средовая скульптура обладает открытостью. Она существует в конкретной части пространства, непосредственно взаимодействующей с человеком. Средовая скульптура императорских времён в Китае, как правило, была закрыта от всеобщего обозрения и не была общественной. В настоящее время средовая скульптура должна удовлетворять стремление людей к личному повседневному непосредственному восприятию искусства. Об этом свидетельствует появление многочисленных скульптурных композиций, организующих какое-либо посещаемое людьми пространство – участок парка, сквер, площадь, и т. д. По этим объектам можно ходить, на них можно сидеть, лежать. Один из характерных примеров мировой практики – работа американского скульптора Ричарда Дейча (Richard Deutsch, 1966) в Роце Гиббона, возле Стенфордского Университета в Калифорнии. Название «Ось» частично характеризует этот пластический объект: две его части скомпонованы

на основе простейшей геометрии – прямая линия, окружность. Одна часть представляет собой базальтовый круг диаметром 25 м., лежащий на поверхности земли, в траве. Круг имеет правильные наружные очертания, но внутри его он производит впечатление как бы растрескавшегося, поскольку составлен из базальтовых частей разной формы, по принципу мозаики. Другая – гранитный круг, приподнятый над землёй, разделённый пополам, с отодвинутыми друг от друга половинами, таким образом, что внешне объект похож на невысокий двухчастный стол. «Ось» не просто доступна и открыта посетителям, но и полностью сливается с окружающей средой, с публикой, гуляющей в роще. Создаётся ощущение очень естественного контакта между посетителями и скульптурой, настолько тесного, что слово «зрители» в разговоре об этом произведении уже неуместно.²

Средовая скульптура является художественной доминантой в среде. Желание наполнить пространство искусством, и вместе с тем, эффективно использовать его, стало острой актуальной идеей в последнее время. Средовая скульптура неизменно выполняет роль украшения и, в некотором смысле, оживляет ту область пространства, на которую воздействует. Одновременно современная средовая скульптура ставит во главу угла рациональное использование современных декоративных материалов. Отсюда её эстетическая функция, в сравнении с особенностями традиционной средовой скульптуры, еще более обозначена. Ценность скульптуры как украшения определяет её важную роль в единении архитектуры и окружающего ландшафта.

Средовая скульптура, помимо художественного разнообразия, придает архитектурному пространству определенную одухотворенность, что менее очевидно, и воспринимается не сразу, а постепенно. Скульптура участвует в углублённом, многоплановом осознании эстетически насыщенного пространства и с помощью зрительного образа производит определённый эффект, наделяя окружающую среду непреходящей духовной ценностью. Познание духа окружающей среды, осознание пространства через осознание искусства в разные исторические эпохи происходило по-разному. Дух пространства, который, например, можно ощутить в пещерах Дунхуан, является воплощением того, что возникло в среде благодаря насыщенности ее религиозным содержанием. Скульптуры и рельефы Дунхуана – и средовые, и интерьерные одновременно. То же можно сказать и о других пещерных храмах Китая, таких как, например, Лунмэн близ города Лоян, с его семьюдесятью высеченными из скалы пагодами и сотней тысяч скульптурных изображений Будды.³ Создать одухотворенную современную среду городского пространства, насыщенного гармонией, ясностью и покоем, возможно, расширив систему художественных средств скульптуры, выявив ее эстетическую ценность и сильную духовную составляющую. При этом духовный аспект обладает определённым эффектом воздействия на окружающую среду, выражающимся в общем повышении эстетики пространства, осознании его уникальности, создания общего культурно-нравственного контекста.

Следующим важнейшим фактором средовой скульптуры является ее функциональность. Ценность средовой скульптуры происходит от многообразия возможностей её использования, что отличает ее от других видов скульптуры. Проблема функции возникла в самом начале формирования явления средовой скульптуры. Одновременно, функция тесно взаимосвязана с функцией архитектуры и неотделима от конкретной окружающей среды, также имеющей разнообразное практическое предназначение, в основу которого положены социальные, психологические и физические потребности человека. Яркий пример функциональности современной средовой скульптуры – скульптурно-мебель итальянского художника Северино Браччаларге (Severino Braccialarghe). Его произведения буквально призывают зрителя прикоснуться к ним, сесть на них, если это стулья, опереться на них, если это столы, повесить на них одежду, если это вешалки.⁴

Специфику средовой скульптуры определяет и многообразие форм, которыми она обладает. Классификация скульптуры, участвующей в организации художественной среды города, обширнее, чем в каком-либо другом ее жанре. Тематическая средовая скульптура делится на повествовательную, символическую, аллегорическую, мифологическую и др.; по объёму – на рельеф, круглую скульптуру и их взаимодействия; по функции – на игровую, сигнальную скульптуру, подпорные и разделительные стены, пластические формы городской мебели и др. Многообразие и осмысленность функции современной средовой скульптуры стимулируют изменение ее видов и форм. Разнообразие их удовлетворяют средовые потребности и формируют рациональное отношение к процессу создания произведений искусства, формирующего окружающее пространство.

В целом, средовая скульптура привлекает к себе внимание множества людей, что повышает ответственность художников, архитекторов, дизайнеров перед обществом при формировании художественно-образной среды, окружающей человека, обеспечивая ее комфортность, разнообразие, духовность и эстетическую привлекательность. Именно поэтому скульптор должен полностью понимать замысел проекта, активно укреплять собственное видение функции скульптуры, эффективно использовать многообразие уже имеющихся факторов окружающей среды, чтобы превратить пассивные факторы в активные составляющие проекта. Если обращать внимание только на выражение собственного языка в скульптуре, то возможно потерять сбалансированное соотношение элементов пространственно-пластической системы, формирующее ее цельность. Только при единстве и гармонии целого полностью выявляется роль, значение и ценность средовой скульптуры.

Примечания

¹ Rotonde, Интернет-сайт www.rotonde.org

² Richard Deutsch Studio, Интернет сайт www.richarddeutsch.com

³ Liu Jing Long. Longmen grotto. – Hong Kong: PRS Publications (Xiang Gang Yong Tai Publishing), 1996. – P. 7

⁴ Sewerino arte 2000, Интернет сайт www.severino.co.za

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О В.В.СТАСОВЕ (Критика критики)

Что такое искусство? Чем отличается искусство от не искусства? Наука и сейчас не может удовлетворительно ответить на этот вопрос.

С точки зрения философии, искусство это всего лишь идеологическая надстройка, как, кстати, и культура. В современной научной литературе встречается около 250 определений культуры. Определений искусства просто нет, поскольку его принято считать частью культуры. На самом деле, что первично, а что вторично, сказать трудно. Это напоминает проблему курицы и яйца.

Интересно, что априорно все мы под искусством понимаем именно изобразительное искусство, а не что-либо другое. Однако, на бытовом уровне в искусство включают абсолютно всё – от искусства стихосложения до столярного искусства или искусства кройки и шитья. Это порождает терминологическую путаницу и создаёт благоприятную почву для подмены понятий и всяческой демагогии на тему и вокруг неё.

Все мы помним интересное утверждение, что важнейшим из искусств для нас является кино. Все мы также знаем, что в XX веке наше искусство было на 90% пропагандой. Но так было не только у нас. И не только в XX веке. Оказывается, процесс политизации искусства у нас начался ещё в XIX веке. И весь остальной мир мы в этом опередили.

Когда интеллигенции нечем заняться (чисто русская особенность), она от скуки начинает утопически бредить. Сначала она бредила либерализмом и народничеством (мы знаем, к чему это привело), потом стала бредить демократией (к чему привело это, мы тоже знаем).

Раньше считалось, что искусство существует для избранных, и никто с этим не спорил потому, что трудно оспаривать очевидное. Но наши умные головы решили, что это несправедливо, и искусство должно существовать для народа. Возникло передвижничество.

В.В.Стасов, бывший до того музыкальным критиком, решил возглавить этот «исторический поход» за реализм и демократию. К сожалению, он ровно ничего не понимал в живописи, но был талантливым журналистом и полемистом.

С его лёгкой руки и воцарился у нас в художественной критике тот стиль, который можно определить, как риторически-демагогический.

В одной из своих статей он пишет: «Все нападают у нас на нынешнюю выставку не из-за того, что она слишком далека от настоящего искусства, а только за то, что она недостаточно богата именно по части того искусства, которое никуда не годно, но всем любезно и дорого»¹.

Не правда ли, лихо закручено? И далее: «Как же, в самом деле: нет картин гг. Семирадского, Бакаловича, Лосева, ... тех картин, которые милы всем за их иностранный склад, за их классические сюжеты, за их примерную прилежность

ко всяким пустякам, мраморам, перламутрам, ко всему, где жизни и выраженья никакого нет!»²

Интересно, чем ему классические сюжеты не угодили? Может быть, и всё античное искусство «никуда не годно» из-за своей аполитичности?

Далее В.В.Стасов пишет: «Что могло бы быть из самого Брюллова, если бы он родился у нас не во времена сугубого классицизма и беспардонной итальянщины дурного вкуса в искусстве? Как бы хорошо было, если бы он никогда не знал ни Юпитера, ни Венер, ни Гвидо-Рениев, ни Каррачей».³

Интересно, что же тут хорошего? Пока что, дурной вкус виден у самого Стасова. Оказывается, вот, что было бы хорошо:

«Он бы тогда не писал ... ни лжерусскую “осаду Пскова”, ни ... полную риторики, преувеличений и фальши “Помпею”»...⁴

Вот, оказывается, чем Брюллов не угодил нашему великому критику! Далее он пишет:

«Но куда же годно мнение художника, да ещё признаваемого в своё время великим (!), который требует, чтоб из рисуемого лица удержать только “всё лучшее”, да потом напустить туда некоего “благородства” – на что же это похоже? ... ведь это выходит – галерея лжи и фальши!»⁵

Так и хочется ответить, мол, не умничай, великий критик, это именно на искусство и похоже. Искусство должно возвышать и облагораживать. Иначе, это просто «чернуха». Вообще, безапелляционность Стасова достойна восхищения. Далее он пишет:

«Возьмём теперь другого художника – Нестерова. Этот уже не случайно берёт себе религиозные сюжеты, он всю жизнь ими занимается. Но вышел ли из этого толк? Нет».⁶

Правда здорово? Человек явно болен манией величия. И далее:

«Мне остаётся сказать про выставку английских и немецких акварелей... Это почти без исключения всё только выставки картин и картинок – без сюжетов, без содержания. Этого рода художества я не понимаю...»⁷

Вот уж, что правда, то правда. Не понимает он живописи без литературщины: не о чем поразглагольствовать, не о чем поспорить. А как он возмущается тем, что художники посмели изобрести само понятие такое:

«В этой статье И.Е.Репин желает уверить русских читателей, что в Париже, в кругу живописцев, слово литератор считается оскорбительным: им клеймят художника, не понимающего пластического смысла форм, красоты глубоких, интересных сочетаний тонов. “Литератор” – это кличка пишущего сенсационные картины на гражданские мотивы... (Попал Репин Стасову не в бровь, а в глаз!) Такие слова доказывают одно, что Репин встречал и слышал в Париже только ... художников ... которые ничего не знают, кроме своей мастерской, палитры и красок... Однако, есть много и других, получше, поумнее и поглубже...»⁸

Однако, не посмел Стасов самого Репина дураком назвать! И то, спасибо.

А как он не любит классику и античность:

«Г-н Семирадский ... художник старого покроя, которому нет никакого дела до самой сущности картин своих (каково?!), но который очень любит всякие мелочи и вздоры древнеклассической обстановки...»⁹

И далее:

«... наперсник по искусству г. Семирадского, г. Бакалович, вышел ... и того хуже. Избранный им однажды навсегда, классический, условный, лакированный мир римлянок и гречанок наконец изменил ему, потому, что никакое переливание из пустого в порожнее ... долго выносимо быть не может, и никакие гирлянды, античные столы, столики, браслеты, повязки и юбки уже более не спасут, когда промелькнула раз скука и пресыщение от бесконечного одного и того же».¹⁰

Бедный Стасов никак не мог предположить, что собственные его слова о «скуке и пресыщении от бесконечного одного и того же» можно будет применить к его собственным писаниям!

Поэтому не стоит продолжать приведение цитат из Стасова – и так всё достаточно красноречиво и понятно.

Стасов всего лишь журналист, не слишком высокого пошиба, пребывающий в постоянном полемическом угаре.

Это чистая пропаганда. Агрессивная, темпераментная, но не слишком умная. Он постоянно спорит, доказывает, навязывает свою точку зрения, не гнушаясь вполне демагогическими приёмами. Когда у него кончаются аргументы, он просто всячески поносит своих оппонентов.

Его стиль как две капли воды похож на стиль В.И.Ленина. Не в этом ли секрет его возвеличивания в советское время? Его безапелляционность происходит от невежества. Его взгляды на живопись в корне ошибочны. Реализм для него просто идеологическая дубинка, которой он с удовольствием размахивает. Видимо, его и следует считать «крёстным отцом» нашего печально-знаменитого соцреализма.

Сами современники и художники Стасова не уважали и не принимали всерьёз, о чём свидетельствует в своих воспоминаниях А.П.Боголюбов:

«К.П.Брюллов считался у нас профессором, но был за границей, не переставая быть для нашей школы славным широким художником, хотя записной рецензент Стасов и старался смешать его с грязью. Всякий мало-мальски образованный человек, конечно, этому не поверит... Но у Владимира Васильевича вечно были крайности дикие! Хороший художник – до гадости его превозносит, посредственный – опять-таки совсем подлец! Умеренной и разумной критики у него никогда не было.

Смотреть на картину и видеть в ней тонкое чувство колорита, техники, рисунка он не умел, а копал только “содержательность”. Слово, которое до сих пор им практикуется без всякого понятия, что оно значит.

Правду сказать, трудился он много, чего не перерыл, гнул дуги непареные, как медведь в лесу, и так часто обрывался в своих тупых и огромных суждениях и критике, подписываясь “В.С.”, что между нашим братом-художником эти две начальные буквы выражали “врёт смело”.

Но о нём придётся говорить позднее, ибо рано он начал пакостить русское художество и не мало сбил с толку юных, не стойких голов, проповедуя им национальную самобытность, грязную, грубую и пошлую».¹¹

Хочется сказать: «Браво, Алексей Петрович!» А лично для меня (надеюсь, и не только для меня) одно слово А.П.Боголюбова дороже целых томов В.В.Стасова.

Похоже, что Стасов вообще не понимал, что такое красота. Не понимал, что художник имеет право на своё понимание, своё видение, а главное, не понимал, что художник вправе сам себе ставить задачи и решать их по своему усмотрению. Он не понимал, что поучать творца, по меньшей мере, неуместно. Можно лишь соглашаться или нет с результатом, но его нельзя оспорить. Более того, достоинства или недостатки картин Стасов отождествлял с личностью автора, подобно обывателю, отождествляющему актёра с сыгранным им персонажем. Но более всего он не понимал, что художнику может быть просто противно и неинтересно заниматься «правдой жизни». На самом деле эта «правда жизни» надоедает художнику прежде, чем он им становится, иначе он становился бы врачом или журналистом. Задача художника – не бичевать порок, а открывать прекрасное и показывать его людям. Всё это было выше понимания Стасова.

Не пора ли нашему искусствоведению пересмотреть своё отношение к этому «величайшему» критику? Ведь времена переменялись, и никто теперь не заставляет **«врать смело»**.

Примечания

¹ Стасов В.В. Избранное собр. Соч. в 2-х томах М. – 1950 Т. 1 Стр. 262

² Там же

³ Стасов В.В. Ук.Соч. стр. 285

⁴ Там же

⁵ Стасов В.В. Ук.Соч. стр. 285

⁶ Стасов В.В. Ук.Соч. стр. 310

⁷ Стасов В.В. Ук.Соч. стр. 315

⁸ Стасов В.В. Ук.Соч. стр. 329

⁹ Стасов В.В. Ук.Соч. стр. 342

¹⁰ Стасов В.В. Ук.Соч. стр. 346

¹¹ Боголюбов А.П. «Записки моряка-художника» Саратов: «Волга» – 1996. Стр.32



СОДЕРЖАНИЕ

I

Абрам Раскин
СКУЛЬПТОР ЛЕВОН ЛАЗАРЕВ

Абрам Раскин
ФАНТАСМАГОРИЯ ЛЕВОНА ЛАЗАРЕВА ПО РОМАНУ
ФЁДОРА ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»

Людмила Митрохина
БЕССМЕРТНАЯ ДУША.
Истоки мастерства скульптора Левона Лазарева

Анатолий Дмитренко
КРУГ ПАМЯТИ

Анатолий Дмитренко
«СМОТРЕТЬ И ВИДЕТЬ» ... И ТВОРИТЬ

Татьяна Несветайло
ДУХ ТВОРЧЕСКИЙ НЕУГАСИМЫЙ...

Ирина Башинская
ТВОРЧЕСТВО ВЛАДИМИРА ЛАЩИНИНА (1939 – 1991)
(Галина Лащинина «О муже и друге»; Ольга Лащинина «Воспоминания об отце»;
Владимир Деменьев «Личность Лащинина»; Альберт Чаркин «Воспоминания
о Владимире Лащинине»; Виктор Татаренко «О Лащинине»; Валентина Анопова
«Керамист Владимир Лащинин»; Валентин Леканов «О Лащинине»)

Светлана Махлина
«VITA NOVA» ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ РАШИДА ДОМИНОВА

Ирина Горина
ВЕЧНЫЙ ПУТЬ ХУДОЖНИКА И ПОЭТА АНДРЕЯ СОБОЛЕВА

Светлана Грачёва
«А ВСЕМУ ПРЕДПОЧЛА НЕЖНЫЙ ВОЗДУХ САДОВЫЙ...»
(О творчестве современной петербургской художницы Н.Рыжиковой)

Елена Елагина
ПЕТЕРБУРГСКИЙ МАНЕЖ ЭПОХИ ЛАРИСЫ СКОБКИНОЙ
(Портрет куратора к пятидесятилетию выставки «Петербург»)

Абрам Раскин
САИД БИЦИРАЕВ. ФАНТАЗИЯ НА ИСПАНСКИЕ СТРОЧКИ
АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА

Абрам Раскин
СТИХОТВОРЕНИЯ В БРОНЗЕ
(Отрывок из монографии о петербургском скульпторе Тамаре Дмитриевой)

Абрам Раскин
САВЕЛИЙ ЛАПИЦКИЙ
(Судьба и творчество петербургского художника-графика)

Людмила Митрохина
СИЛА АКВАРЕЛИ

II

Анна Шаманькова
РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПЕДАГОГОВ
ФАКУЛЬТЕТА ЖИВОПИСИ ИНСТИТУТА ИМ. И.Е.РЕПИНА
(ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX В.), ИСТОРИЧЕСКИЙ, БЫТОВОЙ,
ПОРТРЕТНЫЙ ЖАНРЫ И НАТЮРМОРТ

Гульназ Амирова
НЕОКЛАССИКА В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ И ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА
XX ВЕКА (К проблеме диалога искусств в культуре Серебряного века)

Юрий Люкшин
СВЕТ НЕЗРИМЫЙ (Сергей Радонежский – душа русского единения)

Ирина Башинская
СКУЛЬПТОР ВАСИЛИЙ СТАМОВ (1914 – 1993)
Поздние работы мастера

Эмма Анненкова. Вера Соловьёва
ПРИНЦЕССА ЕВГЕНИЯ ОЛЬДЕНБУРГСКАЯ И ИМПЕРАТОРСКОЕ
ОБЩЕСТВО ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ

Соломон Трессер
МИХАИЛ ИСААКОВИЧ СОЛОМОНОВ:
СУБЪЕКТИВНАЯ ВЕРСИЯ БИОГРАФИИ (Окончание)

III

Ирина Михайлова
РЕСТАВРАЦИЯ ИМЕНИ: ВАН ДЕЙК ИЛИ ХАННЕМАН?
ИСТОРИЯ ПОРТРЕТА ПРИНЦА ГЕНРИ, ГЕРЦОГА ГЛОЧЕСТЕР

Вера Соловьёва
А БЫЛА ЛИ ЛИЗА? Размышления и фантазии о «Джоконде»

IV

Наталья Дружинкина
ФИЛОСОФИЯ И ПОЭЗИЯ ЖИВОПИСИ

Ирина Горина
ВАСИЛИЙ РОЗАНОВ О ПРИРОДЕ ТВОРЧЕСКОГО ГЕНИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Сунь Лунбэнь
НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ СОВРЕМЕННОЙ СРЕДОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Леонид Акентьев
НЕСКОЛЬКО СЛОВ О В.В. СТАСОВЕ (Критика критики)



Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 13

Редактор-составитель А.Г.Раскин
Технический редактор _____
Компьютерная вёрстка В.И.Гусева

Подписано в печать апрель 2008.
Печать РИЗО. Усл. изд. л. ____ . Тираж 250 экз. Заказ № ____
Отпечатано в типографии «Абрис»
191002, Санкт-Петербург, а/я 10

Редакционно-издательская фирма «РОЗА МИРА».
199053, Санкт-Петербург, Средний пр., д.18
Лицензия ЛР №070615